JACQUELINE KLUSIK-ECKERT

TRANSFER VON BILDIDEEN

Zur Kultur des Kopierens in der rudolfinischen Malerei und der Rezeption von Bartholomäus Spranger (1546–1611)



arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Transfer von Bildideen

Jacqueline Klusik-Eckert

Transfer von Bildideen

Zur Kultur des Kopierens
in der rudolfinischen Malerei
und der Rezeption
von Bartholomäus Spranger
(1546–1611)

arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Jacqueline Klusik-Eckert studierte Kunstgeschichte und Neuere deutsche Literaturwissenschaft in Erlangen und Bern, Schweiz. Nach ihrem Magisterabschluss war sie neben der Promotion am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und später als Koordinatorin der Digital Humanities an der FAU Erlangen-Nürnberg tätig. Ihre Forschungsgebiete sind neben der Kunst um 1600 die Methodengeschichte der digitalen Kunstgeschichte, Zeichnungsforschung und die deutsche Romantik.

Die vorliegende Arbeit wurde als Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde von der Philosophischen Fakultät mit Fachbereich Theologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg angenommen und unter dem Titel *Transfer von Bildideen – Zur Kultur des Kopierens in der rudolfinischen Malerei und ihrer Rezeption* am 16. April 2019 verteidigt. Für die Drucklegung wurde das Manuskript redaktionell überarbeitet und der Untertitel geändert.

Die Forschung wurde mit einem Stipendium aus besonderen Mitteln gefördert, die der Freistaat Bayern zur Realisierung der Chancengleichheit für Frauen in Forschung und Lehre im Staatshaushalt bereitstellt. Die zahlreichen Abbildungen der Publikation wurden im Rahmen einer Projektförderung des Arbeitskreis Niederländische Kunst- und Kulturgeschichte (ANKK) ermöglicht.

ORCID®
Jacqueline Klusik-Eckert https://orcid.org/0000-0002-0969-2520

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Die Online-Version dieser Publikation ist auf https://www.arthistoricum.net dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1137-7
doi: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1137

Publiziert bei
Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum

Umschlagabbildung: Jan Muller nach Bartholomäus Spranger, *Apotheose der Künste*, 1597, Kupferstich, 68,5 × 51,0 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-32.218, unter http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.337230. Creative Commons Zero (CC0) Public Domain

ISBN 978-3-98501-134-6 (Hardcover)
ISBN 978-3-98501-133-9 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank

Dass mich Kopien schon immer interessiert haben, ist in meinem Fall keine Floskel. Durch das Kopieren habe ich als Kind das Zeichnen gelernt, und noch bevor ich wusste, was Kunstgeschichte eigentlich ist, hat mich im Sommer 2006 die Ausstellung *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube* fasziniert. Ein Jahr später, in meinem zweiten Semester als Kunstgeschichtsstudierende, hielt ich ein Referat über Kopien in einem Seminar von Heidrun Stein-Kecks über die Königliche Filialgemäldegalerie Erlangen (1906–1936). Damals hätte keiner ahnen können, wie lange mich das Thema beschäftigen sollte. Die Worte Cennino Cenninis im Ohr „[…] so vergnüge dich unermüdlich mit dem Nachahmen der besten Sachen, die du von Händen grosser Meister finden kannst“[1] war für mich die Kunstgeschichte ein unerschöpfliches Netz aus Vorbildern, Nachfolgern, Zitiertem, Persifliertem. Ich war von der ersten Vorlesungsstunde an begeistert von dem kennerschaftlichen Spiel „Was-kam-davor und Was-folgt-danach“. Kopieren bedeutete für mich auch immer Aneignen. Kein großer Name entstand im kreativen Vakuum. Kunstwerke sind immer Teil dieses unüberschaubaren Geflechts rezeptionistischer Zusammenhänge. Bei einem stöbernden Blick durch die Graphiksammlung der FAU wurde ich dann mit dem Bartholomäus-Spranger-Fieber infiziert, noch nicht ahnend, dass die Zeichnungen nicht von seiner eigenen Hand sind.

In der Rückschau ist es demnach auch nicht überraschend, dass ich mich in meiner Dissertation dieser Herausforderung gestellt habe. Begonnen als Monografie über Bartholomäus Spranger konkretisierte sich das Thema und ins Zentrum der Untersuchung rückten die zahlreichen anonymen Werke der Rezeption. Doch selbst nach jahrelanger Forschung und Recherche verstehe ich diese Arbeit als eine Grundlage für tiefgreifendere Untersuchungen. Die Forschungsliteratur wurde sorgfältig, aber nicht mit Anspruch auf Vollständigkeit nach den Rezeptionswerken durchforstet. Neuere Publikationen und Forschungen nach der Verteidigung 2019 wurden vereinzelt eingepflegt.[2] Nicht jedes Archiv konnte besucht werden und so manches

1 Cennino Cennini: *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei*. Übers. mit Einleitung, Noten und Register vers. von Albert Ilg (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 1). EA 1437. Wien 1871, S. 17.

2 Im Moment der Drucklegung war das vielversprechende Datenbankprojekt *Art for Display: The painting collection of Emperor Rudolf II within the Context of Collecting Practices circa 1600* unter der Leitung von Štěpán Vácha noch nicht abgeschlossen, unter https://www.inventariarudolphina.com/. Ebenfalls unberücksichtigt blieben die Ergebnisse der von Michael Wenzel herausgegebenen Edition *Philipp Hainhofer. Reiseberichte & Sammlungsbeschreibungen 1594–1636,* unter https://hainhofer.hab.de.

spannende Gemälde aus den Bildreihen wartet noch immer auf eine wissenschaftliche Begutachtung. Einige Institutionen und private Sammler*innen haben auf meine Anfragen nicht geantwortet, sodass die Existenz vieler Werke allein über historisches Fotomaterial belegt ist. Es bleibt die Hoffnung, dass durch die Publikation meiner Forschungsarbeit diese Kunstwerke aus dem Verborgenen wieder sichtbar werden.

So geradlinig wie retrospektiv manche Entscheidungen und Forschungswege erscheinen mögen, war meine Reise nicht. Durch Umwege und Sackgassen hinweg halfen mir zahlreiche Personen, denen ich nun meinen Dank aussprechen möchte.

Großer Dank gebührt meinem Doktorvater Prof. Dr. Karl Möseneder und meiner quasi Doktormutter Prof. Dr. Heidrun Stein-Kecks. Beide haben mich während meines Studiums an den Herausforderungen wachsen und manchmal auch scheitern sehen. Vor allem von Herrn Möseneder habe ich das kunsthistorische Sehen gelernt und wie man eben jenes verbalisieren kann. Über viele Semester hinweg besuchte ich seine Grundlagenveranstaltung *Vergleichendes Sehen.* Das dort erlernte Wissen macht bis heute das stabile Fundament für meine wissenschaftliche Tätigkeit aus. Unvergessen bleibt auch seine Manierismusvorlesung, die mein Interesse für diese Zwischenzeit geweckt hat.

Frau Stein-Kecks verdanke ich neben der Begeisterung für das Objekthafte und Materielle unserer Untersuchungsgegenstände das Denken in Netzwerken und Austauschbeziehungen. Bei zahlreichen Exkursionen wuchs die Einsicht, dass die Kunstgeschichte abseits der großen Namen die spannendere ist.

Der Blick nach Schlesien, Böhmen und hier vor allem nach Prag wurde durch die unermüdliche Begeisterung von Dr. Markus Hörsch geöffnet. Der Weg war bereitet, sich diesen Kunstzentren zu widmen.

Parallel zur Promotion hatte ich die Möglichkeit, mich an dem von Dr. Dagmar Hirschfelder geleiteten Forschungsprojekt *Deutsche Tafelmalerei des Spätmittelalters* am Germanischen Nationalmuseum zu beteiligen. Hier habe ich das akribische Arbeiten am Original sowie die Grundlagen der Bestandserforschung kennengelernt. Mein bis dato rein kunsthistorischer Blick wurde von den Kolleginnen Dr. Beate Fücker, Dipl.-Rest. Lisa Eckstein und Dr. Katja von Baum durch eine kunsttechnologische Perspektive erweitert. Sehr bereichernd und unvergessen bleiben die produktiven Diskussionen mit Dr. Joshua Waterman. Ihm verdanke ich neben einigen Funden auf dem manchmal unüberschaubaren Kunstmarkt auch die Ermunterung, dass diese vermeidlichen Marginalien untersuchungswürdig sind.

Ein Stipendium ermöglichte mir zahlreiche Forschungsaufenthalte bei Institutionen und Privatsammlungen. Hier habe ich ausnahmslos große Unterstützung erfahren, selbst wenn meine Anfragen nach der zweiten Garde oder Werken aus den letzten Ecken der Depots anfangs zu Verwunderung geführt haben mag.

Mein Dank geht an diese Institutionen sowie deren Mitarbeiter*innen (alphabetisch und in nicht wertender Reihenfolge):

Accademia di Belle Arti di Carrara, Albertina, Auktionshaus Lempertz, Badisches Landesmuseum, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bibliothèque nationale de France, British Museum, Christie's Auction House, Dorotheum Wien, Fondazione Accademia Carrara, Gallerie degli Uffizi, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Germanisches Nationalmuseum, Graphiksammlung der Universitätsbibliothek Erlangen, Graphische Sammlung der Stadt Nürnberg, Harvard Art Museum, Haus zum Dolder, Historisches Museum Frankfurt, Jason Jacques Gallery, Karl & Faber Kunstauktionen, Kunsthandel Albert J. Ernst, Kunsthistorisches Museum Wien, Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Landesmuseum Mainz, Musée du Louvre, Martin von Wagner Museum, Musée de Grenoble, Musei Reali di Torino, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Museum of Art Cleveland, Muzeul Naţional de Artă al României, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Národní Galerie Praha, Palais Fesch-musée des Beaux-Art, Pinacoteca Civica di Forlì, Propsteipfarre Wiener-Neustadt, Reiss & Sohn Buch- und Kunstantiquariat, Rijksmuseum, Sbírka Grafiky a Kresby Národní Galerie Praha, Sotheby's, Staatliche Sammlungen Dresden, Städelmuseum, Stift Kremsmünster, Strahovský Klášter, Szépművészeti Múzeum Budapest, The Metropolitan Museum of Art, The Nelson-Atkins Museum of Art, Universalmuseum Joanneum, Victoria & Albert Museum, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Williams College Museum of Art, Yale University Art Gallery.

Darüber hinaus gilt mein Dank all jenen Institutionen, die ihre Sammlung online mit offenen Lizenzen und guten Abbildungen versehen haben. Bei der schieren Flut an Werken war diese Arbeit nur aufgrund einer sorgfältigen Vorbereitung und einer gezielten Begutachtung möglich. Frei zugängliche Datenbanken eröffneten mir eine Recherchetiefe, die über die Forschungsliteratur weit hinausgegangen ist. Ohne diese Onlinebestände, aber auch ohne das Archiv des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) sowie dem Art Sales Catalogues Online wäre die vorliegende Arbeit nicht in dieser Form möglich gewesen.

Essenziell war der Austausch mit zahlreichen Kunsthistoriker*innen, die für mein Forschungsthema ein offenes Ohr hatten und mich mit konstruktiven Diskussionen unterstützt haben. Für Anregungen und die Hilfestellungen in den Sammlungen danke ich:

Sarvenaz Ayoogh, Stefan Bartilla, Nils Büttner, Wolfang Cilessen, Thomas DaCosta Kaufmann, Regina Doppelbauer, Thomas Döring, Eszter Fábry, Bernd Ebert, Julia Ellinghaus, Eliška Fučíková, Norberto Gramaccini, Marion Heisterberg, Judith Hentschel, Blanka Kubikova, Aleksandra Lipińska, Martin Mádl, Manuel Menrath, Guido Messling, Christof Metzger, Jürgen Müller, Sabine Peinelt-Schmidt, Evelyn Reitz, Thomas Schauerte, Anja K. Ševčík, Stacy Sherman, Manuel Teget-Welz, Cosmin

Ungureanu, Štěpán Vácha, Alena Volrábová, Monroe Warshaw, Sven Weiler, Joanna Winiewicz-Wolska, Christopher Wood.

Durch den Austausch von ehrlicher Kritik formte sich diese Arbeit im Kreis von Gleichgesinnten, die ich nach so langer Zeit auch meine Freund*innen nennen kann. Ohne die wohlwollende und wertschätzende Unterstützung von Benno Baumbauer, Maren Manzl, Dorothée Antos und Ursula Emons wäre die Zeit um einiges schwerer gewesen.

Nicht zuletzt gilt der größte Dank meiner ganzen Familie und engen Freund*innen. Mit großem Verständnis haben sie mich über viele Jahre hinweg begleitet, mich unterstützt und immer wieder aufgebaut. Mit unerschöpflicher Geduld half mir mein Mann Peter durch alle Lebenslagen. In dieser Zeit sind wir an den Herausforderungen gewachsen. In der Rückschau wirkt manches so selbstverständlich. Doch mir ist die Kraftanstrengung und sein Zurückstecken über eine lange Zeitspanne durchaus bewusst. Seinem unerschütterlichen Vertrauen in das Gelingen dieser Forschungsarbeit ist es zu verdanken, dass mich der Mut nie verlassen hat.

Hinweise zur hybriden Publikation

Die vorliegende Forschungsarbeit erscheint sowohl als digitales Dokument als auch als gedrucktes Buch. Jedes Medium hat seine Vorteile und in der hybriden Publikationsart werden alle erfüllt. Es steht den Leser*innen je nach Nutzungsszenario frei, eine der Varianten zu wählen oder beide in Kombination zu verwenden. Damit Sie sich besser zurechtfinden, möchte ich Ihnen noch ein paar Hinweise mitgeben.

- In der digitalen Fassung wurden die Abbildungen, die Sie im Text finden, mit den Einträgen der jeweiligen Onlinedatenbank verbunden, insofern die Institution einen Permalink bereitstellt. Darüber hinaus finden Sie im Katalog unter der Kategorie **Aufbewahrungsort** wenn möglich auch einen direkten Link zur Sammlung.
- Die Einträge der Onlinesammlungen unterliegen einer stetig voranschreitenden Forschung, sodass sie sich nach dem Erscheinen dieser Publikation ändern können. Da eine Versionierung dieser Onlinesammlungen noch nicht etabliert ist, muss auf diese Tatsache hingewiesen werden.
- In der digitalen Publikation sind Links auf die Webseiten Dritter gesetzt. Für deren Inhalte wird keine Haftung übernommen, da sich die Autorin diese nicht zu eigen gemacht hat, sondern lediglich auf deren Stand zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung verweist.
- Hyperlinks werden grafisch abgesetzt und sind damit in der gedruckten Version als solche erkennbar.
- Die Personen im Register wurden mit den jeweiligem Datensatz der Gemeinsamen Normdatei (GND) verknüpft. Dies soll den Bemutzer*innen bei der weiteren Recherche helfen. Wenn keine GND-Instanz bis zur Erscheinung dieser Publikation bestanden hat, wurde die betreffende Person mit einem alternativen Normdatensatz oder gar nicht verlinkt.

1 Nachwirken Bartholomäus Sprangers

Beschäftigt man sich mit der Kunst am Hof Rudolfs II. Habsburg, ist es ein wenig wie in Sand graben. Sobald man denkt, man hätte einen stabilen Aushub geleistet, rieselt es von allen Seiten herab, sodass der Erfolg sich deutlich minimiert.

Dies geschieht vor allem, wenn man sich vornehmlich mit dem Hofmaler Bartholomäus Spranger auseinandersetzt, der bereits unter Rudolfs Vater Kaiser Maximilian II. (1527–1576) an den kaiserlichen Hof gerufen wurde. Sprangers Name wurde zum Synonym für eine gewisse Formensprache, die sich um 1600 in Prag entwickelt hatte. Überdrehte Körper, komplexe Allegorien und ein Hang zu Nacktheit wurden als typisch ‚sprangerisch' identifiziert. Es gehört selbst aktuell noch zur gängigen Praxis, alle Werke, die auch nur entfernt an die Formensprache Sprangers erinnern, in den Kontext des Hofkünstlers zu stellen. Unzählige Werke, deren Urheber*innen[3] man heute nicht mehr kennt, wurden so in die Kultur des Prager Hofs und seiner Kunst einbeschrieben. Zahlreiche Forschungsaktivitäten der letzten Jahrzehnte haben dazu beitragen, das komplexe Feld der sogenannten rudolfinischen Kunst zugänglicher zu machen. Die Diskurse über die Kunst in Prag zur Regierungszeit Kaiser Rudolfs II. sind beinahe so zahlreich wie die Anzahl der dort beschäftigten Künstler. Je nach Schwerpunkt der Fragestellung wird die Kunstausübung unter den Aspekten der Hofkünstlerschaft, des soziokulturellen Kontexts oder der Stilfrage besprochen.

Um der wissenschaftlichen Problematik einer Epochenzuordnung und ihren Deutungen vorzubeugen und um nicht wiederholt die Diskussion über einen eigenen Manierismus in Prag zu führen,[4] soll hier neben der Kunstpraxis am Hof vor allem die

3 Die Debatte über eine gendergerechte Schreibweise und die Verwendung im Zusammenhang mit historischer Forschung ist zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung dieser Publikation noch nicht abgeschlossen. Auch wenn das generische Maskulinum immer noch sehr verbreitet ist, unterschlägt es beim voranschreitendem Lesen die vielen häufig anonymen Künstlerinnen, Sammlerinnen und Betrachterinnen. Daher wird ein hybrides Verfahren gewählt. Das generische Maskulinum soll als neutrale grammatikalische Ausdrucksweise verstanden werden und Frauen explizit mitmeinen. Damit man dies beim Lesen nicht vergisst, erinnert der Genderstern daran, dass auch Frauen einen Anteil an der frühneuzeitlichen Kunstproduktion gehabt haben, vgl. Danica Brenner: Malerinnen ohne Meisterstück. Exklusion und Partizipationsmöglichkeiten künstlerisch tätiger Frauen im zunftgebundenen Malerhandwerk. In: Wolfgang Cilleßen, Andreas Tacke (Hrsg.): *Meisterstücke. Vom Handwerk der Maler* (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 38). Frankfurt am Main 2019, S. 55–63.

4 Dies sehr ausführlich bei Evelyn Reitz: *Discordia concors. Kulturelle Differenzerfahrung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600* (= Ars et Scientia, Bd. 7). Berlin 2015, S. 16–32.

Nachwirkung der Bildsprache des Hofs und seines Umfelds auf die Kunstausübungen in Europa im Fokus stehen. Nach der Umsiedelung des Hofs in die Hauptstadt des böhmischen Königreichs machte Rudolf II. die Stadt an der Moldau zum Zentrum seines Kaiserreichs. Durch gezielte Kunstpolitik und -förderung wurde Prag damit zur Kunstmetropole und übte durch das enge diplomatische Netz auch eine nicht zu unterschätzende Strahlkraft auf die anderen Kunstzentren Europas aus.[5] Dies wurde auch in der frühen Kunstgeschichtsschreibung so gesehen, denn es finden sich Lobeshymnen auf die blühende Kultur Prags zur Regentschaftszeit Rudolfs II. in Prag zwischen 1576 und 1612. Allen voran Karel van Mander (1548–1606), der den Hof mehrmals besuchte und regen Kontakt zu den Hofmalern pflegte, beschränkte sich nicht allein auf das Rühmen der dort tätigen Künstler. Vielmehr verknüpfte er die einzelnen Künstlerbiografien mit Superlativen über den Kaiserhof: „Aber wer neues verlangt, der braucht nur, so es ihm gelegen kommt, nach Prag zu gehen, zu dem gegenwärtig größten Verehrer der Malkunst der Welt, zu dem römischen Kaiser Rudolf II. in seine kaiserliche Wohnung […].“[6]

Van Mander betonte insbesondere den Weitblick des Kaisers als kongenialen Sammler mit großem Verständnis für die allerbesten Kunstausübungen.[7] Dabei bediente van Mander sich des gängigen Topos des Herrscherlobs, den Kaiser mit niemand Geringerem als Apollon, dem Behüter der Musen, zu vergleichen, indem er den Hradčany (Hradschin) in Prag mit dem Parnass gleichsetzte. Er erhob die Burg zu einem Musenhort und damit folglich auch zur Hauptstadt der Kunst. So abwegig scheint diese Überhöhung nicht gewesen zu sein. In seiner Hochphase beschäftigte Rudolf II. über 50 Hofkünstler unterschiedlichster Gewerke, die in wechselseitigem Austausch für und mit der reichen Kunstsammlung gearbeitet haben.[8] Neben Giuseppe Arcimboldo (um 1526–1593) zählen zu den heute noch bekanntesten Malern Spranger, Hans von Aachen und Joseph Heintz d. Ä. Vor allem Spranger erfuhr durch seine langjährige Tätigkeit bei Hofe über die Jahre hinweg eine Sonderrolle als *Primus inter Pares*. Bereits bei Rudolfs Vater Maximilian II. in Diensten begleitete er den Kaiser nach Prag und war während dessen gesamter Regierungszeit bei Hofe.

5 Jürgen Zimmer: Praga caput regni. Kulturaustausch zur Zeit Rudolfs II. In: Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000, S. 283–297, hier S. 283.

6 Karel van Mander: Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Hrsg. von Rudolf Hoecker (= Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, Bd. 8). Haag 1916, S. 172–173.

7 Jürgen Müller: *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler* (= Collegium Carolinum, Bd. 77). München 1993, S. 38.

8 Darunter werden in den Verzeichnissen (1576–1612) insgesamt 12 als „Conterfeter“ und Maler aufgeführt, unter Jaroslava Hausenblasová: *Der Hof Kaiser Rudols II. Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612.* Prag 2002, S. 135, 416–417.

Verwunderlich ist daher, wenn man in einer jüngeren Publikation liest, dass die Kunst des Prager Hofs und vor allem die Sprangers kaum Nachwirkungen gehabt haben soll: Sally Metzler betont in dem als Werkkatalog publizierten Ausstellungband, dass „[f]or many years, Spranger's work was either forgotten or derided as Mannerist excess".[9] Doch so vergessen schienen die Bilderfindungen des gebürtigen Antwerpeners nicht gewesen sein. Zumindest war eine Komposition noch länger im Umlauf, wie das *Winterbild* von Johann Georg Platzer (1704–1760) erkennen lässt. Hier wird nämlich eine Bilderfindung des Prager Hofmalers wieder aufgegriffen (**Abb. 1**).[10]

Die Sonne steht tief und scheint mit ihren schwachen Strahlen in einen Salon, der seine besten Zeiten schon hinter sich zu haben scheint und einer kleinen Festgesellschaft Raum bietet. Es ist Winter, denn durch die halb geöffnete Tür kann der Betrachtende einen flüchtigen Blick auf eine zugefrorene Landschaft im rechten Bildhintergrund werfen. Während die einen sich mit Kartenspielen ablenken, versuchen die anderen die Kälte aus den müden Knochen zu bekommen. Dem Österreicher Platzer gelingt mit dem Winterbild zur Serie *Die Freuden der Jahreszeiten* ein vielschichtiger Einblick in eine barocke Gesellschaft. Was auf den ersten Blick wie ein friedliches Beisammensein bei Spiel und Wein anmutet, entpuppt sich erst im Detail als moralisierende Mahnung. Im Kontrast zu den vielen jugendlichen Figuren stehen vor allem der dicht an den Kamin gerückte ältere Herr zur Linken und eine gleichfalls alte Dame am runden Spieltisch in der Raummitte. Beide, umgarnt von der Jugend, drohen deren Versuchungen und Versprechungen zu verfallen. Dem Herrn wird von einem anschmiegsamen Mädchen der Bart umspielt, während sie gleichzeitig ihrem gleichaltrigen Begleiter schöne Augen macht und die Hand reicht. Einem ähnlichen Verführungsspiel ist die Dame des Hauses erlegen, da sie aufgrund der Aufmerksamkeit und scheinbaren Hilfe, die ihr ein Knabe zuteilwerden lässt, den Kartenbetrug im Spiel nicht wahrnimmt, selbst dann nicht, als sie als Einsatz nur noch ihren Schmuck versetzen kann.

Moralisierende Gesellschaftsszenen wie diese sind in Platzers Zeit nicht ungewöhnlich und durch im Bild geschickt gesetzte Schlüssel für die Zeitgenossen in ihren Anspielungen lesbar. So wurden auch hier in der Komposition Elemente eingesetzt, um das subversive und hinterlistige Spiel der Jüngeren zu entlarven.

An der Rückwand zeugt das Porträt einer jungen Frau, wohl die Dame des Hauses, von sittsamen und wohlhabenden Zeiten. Ebenfalls als Anspielung auf Vergangenes ist das kleine Gemälde mit der abbreviaturhaft gesetzten Darstellung eines tanzenden Bauernpaars mit Dudelsackspieler zu verstehen, das in seiner Erscheinung an Genredarstellungen einer vergangenen Zeit und an zügellose Festdarstellungen bei Pieter Brueghel d. Ä. erinnert. Dominiert wird die Gemäldewand jedoch von einer hochformatigen Allegorie in vergoldetem Schmuckrahmen, in der sich zwei olympische

9 Sally Metzler (Hrsg.): *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The Complete Works*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven, London 2014, S. 57.

10 Vgl. Michael Krapf: *Johann Georg Platzer. Der Farbenzauberer des Barock 1704–1761.* Wien 2014, Nr. 104, S. 146.

Götter im Liebesspiel räkeln. Die Rüstung bereits zu Füßen der Bettstatt gelegt, vergnügt sich der Kriegsgott Mars mit Venus, die damit ihren Gemahl betrügt, während Amor durch das Vorziehen des Vorhangs diesen Betrug zu verbergen versucht. Nur zu gut passt diese Amour fou in den Salon, in dem durch Heimlichkeiten und Betrügereien den gutgläubigen Alten Annehmlichkeiten wie der wärmende Salon und kostbare Besitztümer abgerungen werden.

Platzer bedient sich bei dieser Mise en abyme einer Invention Sprangers, die über 100 Jahre vor der Entstehungszeit dieses Gemäldes geschaffen wurde und in seiner Zeit durchaus bekannt gewesen ist. Diese Komposition mit *Mars und Venus* wurde nämlich 1588 von Hendrick Goltzius in einem Kupferstich umgesetzt und mehrmals neu aufgelegt (**Abb. 2**).[11] Diese Druckgrafik diente dann auch als Vorlage für das Zitat in der moralisierenden Winterallegorie Platzers. Dabei konzentrierte er sich in seiner Übernahme auf den Alkoven und ließ den Fensterausblick mit dem herbeieilenden Apoll auf dem Sonnenwagen weg. Dadurch beraubte er die Erzählung um den Ausgang der Legende, dem Entdecken des verbotenen Liebesverhältnisses durch Apollon, und fokussierte sich auf die Stellung und Haltung des Liebespaars. Im Gegensatz zu Sprangers Invention wurde die Szene noch dazu erotisch entschärft. Mars greift mit seiner rechten Hand nicht mehr in die Scham der Geliebten, sondern stützt sich auf einen Stab. Auch in der Positionierung von Schild und Helm sowie der Reduktion auf nur einen Putto behielt sich der Maler Freiheiten vor. Es liegt nur ein Zitat auf formaler Ebene vor. Dass der Druck ursprünglich dem Hofkämmerer Rudolfs II. Octavio Spinola (1581–1592)[12] gewidmet war und damit Teil einer kunstpolitischen Strategie gewesen ist, spielt nun über 100 Jahre später keine Rolle mehr. Vielmehr ist dieses Gemälde an der Wand auf derselben Ebene zu lesen wie das Porträt der Hausherrin: Es sind Zeugnisse einer vergangenen Zeit und Hinweise zur moralisierenden Lesart der neuen Komposition. Diese Bilderfindung Sprangers wird als Exempel für eine erotische Szene verwendet, um die frivole Atmosphäre des hinterlistigen und betrügerischen

11 Aktuelle Literatur unter Reindert Leonard Falkenburg et al.: *Goltzius Studies. Hendrick Goltzius (1558–1617)* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1991/1992, Bd. 42/43). Leiden, Boston 1993, Nr. 45, S. 209; Huigen Leeflang, Ger Luijten (Hrsg.): *Hendrick Goltzius (1558–1617). Tekeningen, Prenten en Schilderijen*. Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam. Zwolle 2003, Nr. 32, S. 96–97; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 182, S. 294–295. Der Stich wurde im späten 17. und im frühen 18. Jahrhundert von dem niederländischen Verleger Gerard van Keulen (1678–1726) wiederverlegt, wie die Bezeichnung auf einer anderen Auflage zeigt. Vermutlich wurde die ältere Kupferplatte aufgearbeitet. Eins dieser Exemplare wird in Amsterdam aufbewahrt, Rijksprentenkabinet Inv.-Nr. RP-P-1890-A-15515. Darüber hinaus existiert eine Variante ohne Widmungskartusche, sodass ein allgemeingültigerer Kontext bei den Neuauflagen möglich gewesen ist, Rijksprentenkabinet Inv.-Nr. RP-P-OB-10.377. Neuauflagen wie diese sind ein sicheres Indiz dafür, dass sich die Darstellung großer Beliebtheit erfreut hat.

12 Vgl. Jaroslava Hausenblasová: Prager Elitewandel um 1600. Böhmischer und höfischer Adel zur Zeit Rudolfs II. In: Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000, S. 174–184, hier S. 177.



Abb. 1 Johann Georg Platzer, *Die Freuden der Jahreszeiten: Winter*, um 1730, Öl auf Kupfer, 38,1 × 64,1 cm (Platte), Minneapolis, Institute of Art, Inv.-Nr. 62.7



Abb. 2 Hendrick Goltzius nach Bartholomäus Spranger, *Mars und Venus*, 1588, Kupferstich, 438 × 326 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1893-A-17928



Abb. 3 Pieter de Hooch, *Leisure Time in an Elegant Setting*, um 1663/1665, Öl auf Leinwand, 55 × 66 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1975, Inv.-Nr. 1975.1.144

Schauspiels zu untermauern. Sie dient als Hinweis darauf, wie die Beziehungen der einzelnen Gruppen gelesen werden sollen: als frevelhafte, unmoralische Liebesränke.

Ist also nun, ein Jahrhundert nach der Blüte der Prager Kunstausübung, die Kompositionen des damals ruhmreichen Hofkünstlers Spranger zu Steilvorlagen verkommen, wenn ein Sittenverfall thematisiert werden soll?

Als versteckten Schlüssel zur Bilderzählung hatte auch Pieter de Hooch (1629–1684) schon einige Jahre früher eine Invention Sprangers in ähnlicher Weise aufgegriffen. In dem Genregemälde *Leisure Time in an Elegant Setting* (**Abb. 3**) wird im Hintergrund als einziges sichtbares Gemälde an der Wand Sprangers *Sündenfall* eingesetzt.[13] Dabei ist die ikonologische Verschlingung nicht so eindeutig zu lösen, wie es in dem vorangegangenen Beispiel möglich gewesen ist.

13 Vgl. mit älterer Literatur bei Charles Sterling: *Fifteenth- to Eighteenth-Century European Paintings. France Central Europe The Netherlands Spain and Great Britain* (= The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Bd. 2). New York 1998, Nr. 35, S. 160–162 (Egbert Haverkamp-Begemann); gleichwohl dort noch als *Salmacis und Hermaphroditus* betitelt, vgl. ebd., S. 161. Die Verbindung zu Dolendos Stich wurde bereits von Sally Metzler gesehen: Ausst.-Kat. New York 2014, unter Nr. 201, S. 315, Abb. 70 (Abbildung nicht farbecht).



Abb. 4 Zacharias Dolendo nach Bartholomäus Spranger, *Sündenfall*, 1590er-Jahre, Kupferstich, 173 × 114 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-BI-7103

In einer mit Ledertapete ausgeschmückten Stube versammelt sich eine Familie um den mit einem kostbaren persischen Teppich behangenem Tisch, um der daran sitzenden Tochter, der zentralen Figur der Gruppe, zu lauschen. Die mit kostbarstem Materialeinsatz verzierte Wand, die prächtigen Kleider der Figuren und der wertvolle Boden mit Kassettenmuster lassen auf ein wohlhabendes Umfeld schließen. Während also nun die Tochter vor Glück strahlend einen Sachverhalt erklärt, bleibt die Geste der eher skeptisch auf sie herabblickenden Mutter unklar. Auch der leicht distanziert sitzende Vater hält im Rauchen inne und beobachtet lediglich das Geschehen. Was stimmt die junge Frau so vergnügt? Hängt ihre Laune mit der Ankunft eines alten Mannes im rechten Bildhintergrund zusammen? Wie in den meisten Gemälden de Hoochs bleibt auch hier die Botschaft in einer subtilen Gestensprache versteckt.

Als wichtiger Hinweis auf den Bildinhalt wurde in der bisherigen Forschung bereits das zentral an der rückwärtigen Wand hängende Gemälde erkannt, das durch den breiten dunklen Wohnschrank optisch einen Sockel erhält. Egbert Haverkamp-Begemann glaubt darin eine Darstellung des Themas *Salmacis und Hermaphroditus* erkannt zu haben; er deutet dies als eine Anspielung auf die Vereinigung der beiden Körper und vermutet in den Handlungen des Trinkens und Rauchens einen amourösen Unterton.[14] Es deutet jedoch nichts in der friedlich beieinandersitzenden Gruppe auf diese Ausdeutung hin, denn de Hooch spielt hier auf ein ganz anderes Thema an. Deutlich zu erkennen ist nämlich, dass er als Vorlage für das Gemälde an der Wand den *Sündenfall* von Spranger heranzog, der von Zacharias Dolendo (1561–1601) gestochen weite Verbreitung fand (**Abb. 4**).[15] Damit erinnert das Gemälde an die Versuchungen

14 Vgl. Sterling 1998, S. 162 (Egbert Haverkamp-Begemann).

15 Vgl. Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*. Bd. 5: *Cornelisz.–Dou.* Amsterdam 1951, Nr. 1, 2, S. 261; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 201, S. 315 (dort mit falschen Maßen).

und Sündhaftigkeiten, denen der Mensch ständig ausgesetzt sein kann, und deren drohenden Folgen. Doch die Familie schenkt dieser Warnung keine Aufmerksamkeit und frönt bereits zur nachmittäglichen Stunde nicht nur Wein und Tabak, sondern hat auch den Tisch mit frischem Brot und Salz in einer kostbaren Silberschale gedeckt. Wie bei vielen Werken de Hoochs ist ein gewisser Deutungsspielraum gegeben, doch die moralisch-christliche Ebene ist durch das Bildzitat im Hintergrund gesetzt.[16] Dieses Beispiel zeigt überdeutlich, dass solche im Gemälde versteckten Hinweise nicht auf eine reine Dekorationsfreude zurückgehen.

Doch aus welchem Grund verwendet ein Amsterdamer Maler des niederländischen Barocks einen flämischen Manieristen, der bereits 40 Jahre vor der Erstellung dieses Gemäldes im fernen Prag verstorben ist? Ihm lagen sicherlich Dutzende andere Kompositionen des gleichen Themas zur Auswahl vor.

Funde wie dieser scheinen der gängigen Forschungsmeinung zu widersprechen. Bislang ging man davon aus, dass die Prager Hofkunst mit dem Tod Rudolfs II. im Jahr 1612 und dem kurz darauf eintretenden Dreißigjährigen Krieg 1618 ein jähes Ende gefunden habe.[17] Beispiele wie jene von Platzer und de Hooch lassen jedoch an dieser absoluten Einschätzung zweifeln. Zeigen sie doch, dass zumindest die Bilderfindungen Sprangers in einen bislang noch undefinierbaren Gedächtnisraum übergegangen sind. Meist wurde bislang nur verkürzt über die Rezeption Sprangers gesprochen.

Doch allein seine Biografie zeigt eindrücklich, wieso eine Vernachlässigung des Künstlers in der kunsthistorischen Forschung verwundert. Als Sohn gebildeter Kaufleute in Antwerpen geboren zog es ihn nach seiner Ausbildung nach Italien. Mit einem Umweg über Paris, Lyon, Mailand und Parma gelangte er 1566 nach Rom. Neben Arbeiten für Kardinal Farnese in Caprarola stand er zwischen 1570 und 1572 im Dienst von Papst Pius V. (1504–1572). Aufgrund der Vermittlung Giambolognas wurde Spranger an den kaiserlichen Hof Maximilians II. nach Wien gerufen, wo er ab 1575 mit der Ausgestaltung des Neugebäudes begann. Nach dem Tod Maximilians II. blieb er in den Diensten des folgenden Kaisers und siedelte wahrscheinlich 1580 nach Prag um. Als *Hofmaler* bzw. *Kammermaler* gehörte er zu den bestbezahlten Künstlern seiner Zeit. Am 24. Juni 1584 trat er auch der Prager Malerzunft bei und bewohnte später mit seiner Frau Christina Müller ein Haus auf der Malá Strana (Kleinseite).

16 Vgl. Sterling 1998, 162 (Egbert Haverkamp-Begemann); Adriaan E. Waiboer et al. (Hrsg.): *Vermeer and the Masters of Genre Painting. Inspiration and Rivalry*. Ausst.-Kat. Louvre, Paris; National Gallery of Ireland, Dublin; National Gallery of Art, Washington, Paris. New Haven, London 2017.

17 Tacke thematisiert diese im 19. Jahrhundert entstandene Einschätzung über die Kunst in Deutschland, welche sich lange bis in das 20. Jahrhundert tradiert hat und sich verallgemeinernd auf die Kunst der Reichsgebiete ausweiten lässt, vgl. Andreas Tacke: Nürnberger Barockmalerei. Zu einem Stiefkind kunsthistorischer Forschung. In: John Roger Paas (Hrsg.): *Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1995, S. 62–77; Andreas Tacke: Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 51 (1997), S. 43–70.

Am 29. Mai 1588 wurden Spranger und seine Brüder Matthias und Quirinius in den Adelsstand erhoben.

Über diese Eckdaten hinaus sorgte vor allem die umfangreiche und mit den gängigen Topoi der Künstlerviten ausgeschmückte Lebensbeschreibung Sprangers in van Manders *Schilderboek* zu seinem europaweiten Ruhm.[18] Er wird nicht nur als nachahmungswürdiger Künstler mit außergewöhnlicher Begabung beschrieben, sondern in Analogie zu Apelles bei Alexander dem Großen als enger Berater und Freund Rudolfs II. präsentiert.[19]

So ist es nicht verwunderlich, dass eine ganze Schar von heute meist unbekannten Künstler*innen im Stil Sprangers gearbeitet haben. Anders sind die schieren Massen an Zeichnungen nicht zu erklären, die sich an seiner speziellen Formensprache orientieren.[20] Weiterhin wird auch eine Nachwirkung auf Peter Paul Rubens vermutet, und Albrecht Niederstein spricht gar von „eine[r] Art Spranger-Mode weitesten Ausmaßes“[21], die nachhaltig die Haarlemer Akademie, den Kreis um Hendrick Goltzius und in Folge Künstler wie Abraham Bloemaert (1566–1651) und Joachim Wtewael (1566–1638) geprägt habe. Vor allem im Œuvre Wtewaels treten häufig Elemente auf, die zeigen, dass sich der jüngere Künstler mit den Vorlagen Sprangers kreativ auseinandergesetzte, wie im Beispiel *Mars und Venus von Vulkan überrascht* zu sehen (**Abb. 5**). Häufig wurde hierfür Sprangers Entwurf für das gleiche Thema als Vorlage ins Gespräch gebracht, welches der Utrechter Maler nun variierte und wie es auch im jüngsten Ausstellungskatalog wiederholt wird (**Abb. 2**).[22] Doch bereits bei einem flüchtigen Blick wird klar, dass nicht wie in den beiden genannten Beispielen direkt im Gemälde zitiert wurde oder Wtewael einzelne Figuren entnahm. Viel eher diente ihm die Komposition Sprangers als Impuls für eine darauf aufbauende eigene Formfindung und Weiterentwicklung der kompositorischen Anlage. Auch wenn die gedrehten Figuren, das Ertappen des Liebespaars im Alkoven und die fliegenden Putti und anderen Götter an diverse sprangersche Erfindungen erinnern könnten, ist die Komposition Wtewaels doch selbstständig genug. Er spiegelt die Szene und erweitert den Bildraum um Nebenschauplätze, wodurch sich dann auch das Narrativ ändert.

Machte man sich also vor allem im 17. Jahrhundert auf die Suche nach Kunstwerken, in denen Bilderfindungen Sprangers oder anderer rudolfinischer Hofkünstler zitiert oder adaptiert werden, erhält man eine schier unüberschaubare Fülle solcher

18 Hierzu ausführlich Müller 1993, S. 164–196.

19 Ebd., S. 192.

20 Vgl. Sally Metzler: Nachzeichnungen nach Bartholomäus Spranger. In: Thomas Ketelsen et al. (Hrsg.): *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die Niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie* (= Bestandskataloge des Kupferstich-Kabinetts). Köln 2011, S. 319–323.

21 Niederstein 1937, S. 403, li. Sp.

22 Vgl. James Clifton et al. (Hrsg.): *Pleasure and Piety. The Art of Joachim Wtewael.* Ausst.-Kat. Centraal Museum, Utrecht; National Gallery of Art, Washington; Museum of Fine Arts, Houston. Princeton [NJ] 2015, Nr. 21, S. 116–118.



Abb. 5 Joachim Wtewael, *Mars und Venus von Vulkan überrascht*, 1604–1608, Öl auf Kupfer, 20,3 × 15,5 cm, Los Angeles, Getty Collection, Inv.-Nr. 83.PC.274

Anspielungen.[23] Ziel der vorliegenden Arbeit kann es jedoch nicht sein, alle Formen einer Rezeption im weitesten Sinne der rudolfinischen Kunst zu fassen. Vielmehr soll durch die Wahl eines engeren Fokus eine Methode erarbeitet werden, um ein erstes Schlaglicht auf dieses aktuell noch unüberschaubare Feld zu werfen. Untersucht

23 Diese Vermutung deutet sich bereits bei DaCosta Kaufmann in einem Ausblick zu der immer noch grundlegenden Publikation *School of Prague* an, vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II.* Chicago, London 1988, S. 101–115. Wiederholt aufgegriffen von Jürgen Zimmer: War die rudolfinische Bildkunst „modern"? In: *Studia Rudolphina* 3 (2003), S. 3–18, hier S. 14.



Abb. 6 Nachfolger von Bartholomäus Spranger, *Venus und Mars*, um 1588, Öl auf Leinwand, 40,3 × 30,5 cm, Privatbesitz

werden die meist anonymen Kopien, die häufig unter der Zuschreibung ‚Nachfolger von Bartholomäus Spranger' oder als Werkstattarbeit in ihrer schieren Menge überraschen. Dabei handelt es sich relativ oft um hervorragende Malereien, die unzweifelhaft nicht von Spranger selbst stammen, aber sehr genau seinen Kompositionen folgen (**Abb. 6**).[24] Bislang werden solche Werke entweder als ‚Kopien' oder präziser als ‚gemalte Stichkopien' bezeichnet und im großen Kosmos der rudolfinischen Rezeption

24 Vgl. Aukt.-Kat. Sotheby's New York 2018 Sotheby's New York: *Sale N09814: Fine Old Master & 19th Century Eruopean Art*. Aukt.-Kat. New York, 1.2.2018, Lot 515.

lediglich erwähnt. So merkt beispielsweise Andreas Tacke summarisch an, dass „[...] auch Ende des 17. Jahrhunderts und später noch getreue Kopien nach manieristischen Stichvorlagen [entstanden]".[25] Eine Überprüfung dieser Vermutung oder gar eine konkrete vergleichende Analyse liegt bislang nicht vor.

Grund hierfür könnte der schwierige Zugang sein. Die gemalten Stichkopien sind in der Regel nicht mit Abbildungen publiziert und auch in Werk- und Bestandskatalogen wird ihnen meist nur ein Platz in den Kommentarspalten eingeräumt.

Doch lässt sich aus diesen Werken, den anonymen Gemälden nach Kupferstichen, nicht mehr ablesen? Hat man es nur mit einer anonymen Masse von günstigen Kunstmarktobjekten zu tun, oder verstecken sich dahinter andere Funktionen, Ideen oder vielleicht sogar Hinweise auf Kunstprinzipien? Zudem ist unklar, ob bei der Verwendung der Kupferstiche als Vorlagen für die neuen Gemälde eine aktive und bewusste Bezugnahme auf den vorbildgebenden Künstler, hier Spranger, stattgefunden hat, ihm als Vorbild nachgeeifert werden sollte oder ob man lediglich aufgrund des Motivs dieses kopiert hat. Dass der Antwerpener zu Lebzeiten großen Ruhm erlangte, ist nicht von der Hand zu weisen. Wie er als Künstlerpersönlichkeit über seinen Tod hinaus verhandelt wurde, ist weitestgehend unklar. Es kann spekuliert werden, dass ein Maler, der an höchster Stelle im Reich gearbeitet hat, allein schon aufgrund seiner Position eine gewisse Wirkung auf nachfolgende Generationen gehabt hat.[26] Hierzu schweigt die Forschung bislang. Bislang hat niemand in den monografischen Publikationen die Frage der Nachwirkung gestellt und eine umfangreiche Einordnung der gemalten Stichkopien nach Spranger ausführlich vorgenommen.[27]

Einer der Gründe für dieses Desiderat liegt sicher in der unübersichtlichen und unzuverlässigen Quellenlage. Als reicher Fundus gilt immer noch van Manders

25 Tacke 1997, S. 67–68.

26 Vgl. Alphons Lhotsky: *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes*. Bd. 1: *Die Baugeschichte der Museen und der neuen Burg*. Bd. 2.1: *Die Geschichte der Sammlung: Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740*. Bd. 2.2: *Die Geschichte der Sammlung: Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie,* 3 Bde. Wien 1941–1945, Bd. 2.1, S. 297. Angedeutet wird dies auch bei Beket Bukovinská: Das Kunsthandwerk in Prag zwischen Hof und Stadt. Eine topographische Untersuchung. In: Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000, S. 196–204, hier S. 196.

27 Die beiden monografischen Arbeiten konzentrieren sich vor allem stilgeschichtlich auf die Gemälde und geben keine Ausblicke auf die Rezeption, vgl. Konrad Oberhuber: *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers*. Diss. masch., unpaginiert. Wien 1958; Michael Henning: *Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers 1546–1611. Höfische Malerei zwischen „Manierismus" und „Barock"* (= Kunst, Geschichte und Theorie, Bd. 8). Essen 1987. Auch die aktuelle Publikation, die sich als Werkkatalog versteht, geht lediglich in einem knappen Absatz auf die Nachwirkung ein, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014. Das Problem einer noch fehlenden Rezeptionsgeschichte spricht auch Reitz an, vgl. Evelyn Reitz: Bartolomäus Sprangers später Ruhm. Rezension zu „Sally Metzler: Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven/London 2014". In: *Kunstchronik* 68 (2015), H. 3, S. 134–140.

Lebensbeschreibung Sprangers im *Schilderboek* von 1604, die nicht nur die längste aller Viten ist, sondern auch hervorragend van Manders Intentionen in den topoihaltigen Schilderungen des Weggefährten eröffnen. Aus diesem Grund muss den Einschätzungen van Manders, der lange Zeit der Reisegefährte Sprangers und wohl auch sein Freund gewesen war, mit gewisser Vorsicht begegnet werden.[28]

Jüngst ist man auf Erwähnungen in italienischen Quellen gestoßen, die vermehrt einen Einblick in das frühe Schaffen Sprangers in Parma und Rom geben und sich bisweilen von van Manders Schilderungen unterscheiden oder diese präzisieren.[29] In der Prager Zeit Sprangers helfen Eintragungen in den kaiserlichen Rechnungsbüchern bedeutend weiter. Weiterhin dienen auch zeitgenössische Berichte in diplomatischen Korrespondenzen und Reisebeschreibungen als wichtige Quellen wie ein Bericht des Nürnberger Händlers Hans Ulrich Krafft (1550–1619), der Sprangers Atelier auf der Burg in der Nähe der kaiserlichen Gemächer bezeugt. Stammen die vielen Kopien vielleicht sogar aus Prag selbst und entstanden unter der Federführung von Spranger, wie man es bei zeitgenössischen Bildermanufakturen wie der Breughel-Werkstatt beobachten kann? Sind sie am Ende vielleicht sogar Teil einer politischen Kunststrategie des Kaisers? Leider lassen sich in allen diesen Quellen keinerlei Hinweise auf eine organisierte Produktionskette von Gemälden oder Gemäldekopien finden.

Auch die Lebensbeschreibung van Manders trübt diese anfängliche Euphorie, denn er weiß zu berichten, dass Spranger selbst „[…] derweil […] keine Malergesellen hielt und nur arbeitete, wenn er Lust dazu verspürte".[30] In Anlehnung daran und mit einem gewissen zeitlichen Abstand muss auch Joachim von Sandrart in der *Teuschen Akademie* bedauern, dass man nur „wenig von Sprangers Werken […] bekommen [konnte] / absonderlich weil er keine Gesellen hielt […]".[31]

28 Bereits Jürgen Müller kritisiert, dass Hennings in der monografischen Arbeit über Sprangers Tafelgemälde eine starke Verknüpfung von van Manders Lebensbeschreibung mit dem Lexikoneintrag von Albrecht Niederstein im *ThB* 1937 vorgenommen hat, siehe Müller 1993, S. 18–19. Im Allgemeinen ist der Umgang mit dem *Schilder-boeck* als Grundlage für eine biografische Analyse schwierig. Wie bereits von Melion 1991 herausgearbeitet sind die oft anekdotenhaften Erzählungen Exempla für die übergeordnete Idee, siehe Walter S. Melion: *Shaping the Netherlandish Canon. Karel von Mander's Schilder-boeck.* Chicago u. a. 1991. Dabei steht vor allem die den Viten vorgelagerte Abhandlung *Den Grondt* für die weitergreifenden Ideen, siehe Hessel Miedema: *Karel van Mander: Den grondt der edel vry schilder-const,* 2 Bde. Utrecht 1973; ebenso Hessel Miedema: Karel van Mander: Did He Write Art Literature? In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 22 (1994–1995), H. 1/2, S. 58–64. Müller hat weiterhin herausgearbeitet, dass vor allem Sprangers Biografie als Schlüssel für diese Vorgehensweise zu lesen ist, wobei man ihm sicher nicht in allen Punkten zustimmen muss, wenn es um die starke Fokussierung auf Topoi geht, vgl. Müller 1993.

29 Einen ersten Einblick in neue Quellen aus italienischen Archiven ist in Evelyn Reitz' Publikation zu finden; vgl. Reitz: Discordia 2015.

30 Karel van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615).* Hrsg. von Hans Floerke. EA 1905. Worms 1991, S. 300.

31 Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg 1675/1679/1680. Online-Edition 2008–2012, TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 280.

Selbst wenn Spranger bereits 1584 in die Prager Malerzunft eingetreten war, sind hier keine Quellen bekannt, die ihn in aktiver Meister- oder Ausbilderfunktion bezeugen, und am Hof selbst hat er wohl nicht aktiv ausgebildet. Diese Variante barg noch dazu für junge Maler ein gewisses Risiko, da sie in ihrer Ausbildung bei einem Hofkünstler nicht im Schutz einer Malerordnung gestanden hätten. Bereits Jürgen Zimmer hat diese Schwierigkeit trefflich konkretisiert, denn „[w]enn Hofkünstler Lehrlinge im üblichen Wortsinn annahmen, liefen nur diese Gefahr, dass ihre Ausbildung anderswo nicht anerkannt wurde. Sie konnten sich dann lediglich auf das Renommee ihres Meister berufen und mussten sich darauf verlassen, dass dieses nicht wirkungslos blieb".[32] In der Forschung ist bislang lediglich auf Matthäus Gundelach (1566–1653) hingewiesen worden, der zu Beginn seiner Prager Zeit wohl Spranger assistierte. Ansonsten ist kein Künstler bekannt, der sich als Schüler oder Lehrling des Hofkünstlers bezeichnete. Maler wie Franz Aspruck (um 1575–1611), David Heidenreich (1573–1633)[33] oder Christoph Gertner (um 1575–1623)[34] ließen sich bislang nur stilistisch und in wenige Beispielen als Nachfolger fassen.[35]

Allerdings darf man nicht glauben, dass Spranger keine Hilfe gehabt hätte. So muss man für die Herstellung der doch großen Anzahl von über 80 bekannten eigenhändigen Gemälden und manche Großprojekte einen Stab an Gehilfen vermuten. Inwieweit seine Brüder hier unterstützend beteiligt waren, ist ebenfalls nicht bekannt.[36]

32 Jürgen Zimmer: Hans von Aachens Werkstatt. Freunde, Schüler, Lehrlinge, Stipendiaten, Gesellen, Gehilfen? In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 189–196, hier S. 195; ebenfalls Michal Šroněk: *Pražští malíři: 1600–1656* [Prager Maler: 1600–1656]. *Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu – Biografický slovník* (= Fontes historiae artium, Bd. 1). Prag 1997, S. 20, 98–99, 223–224.

33 Heidenreich wird auch als Monogrammist HD geführt und ist durch wenige Zeichnungen bislang bekannt geworden, vgl. Heinrich Geissler (Hrsg.): *Zeichnung in Deutschland, deutsche Zeichner 1540–1640,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Stuttgart. Stuttgart 1979/1980, Nr. O 8-O 10, S. 153–154; mit älterer Literatur Jacek Tylicki: Manierismusrezeption in Malerei und Zeichnung in Breslau und einiger preußischer Städte. In: Andrea Langer, Georg Michels (Hrsg.): *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert: Prag, Krakau, Danzig, Wien* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 12). Stuttgart 2001, S. 187–227, hier S. 187, Anm. 13.

34 Vgl. Jürgen Zimmer: Christoph Gertner, Hofmaler in Wolfenbüttel. Eine neu entdeckte Danaë und ein vorläufiges Werkverzeichnis. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 23 (1984), S. 117–138.

35 Vgl. Elisabeth Bender: *Matthäus Gundelach. Leben und Werk*. Diss. masch. Frankfurt am Main 1981. Da die Forschung zur Kunst des frühen 17. Jahrhunderts noch große Lücken vor allem in Bezug auf Künstlerpersönlichkeiten aufweist, ist es nicht möglich, hier eine genauere Aussage über die Schüler und Lehrlinge zu formulieren, vgl. Tacke 1997.

36 Vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 20.14–20.17, S. 253–254; Eliška Fučíková: Prague Castle under Rudolf II, His Predecessors and Successors. In: Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II and Prague. The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Hear of Central Europe*. Ausst.-Kat. Hradschin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag, London, Mailand 1997, S. 2–71, hier S. 23.

Nur zu deutlich zeigt sich in dieser Frage eine Diskrepanz zwischen der Forschungslage und der historischen Sachlage. Allein ein Blick auf den heutigen Kunstmarkt genügt, um dieses Missverhältnis zu konkretisieren. In großer Anzahl sind dort nämlich Werke zu finden, die angeblich aus der Werkstatt Sprangers stammen sollen. Doch woher kommen die ganzen Kopien nach Spranger, und wer hat sie angefertigt, wenn man historisch einen solchen Produktionsbetrieb nicht fassen kann? Unter dem Titel *Werkstattarbeit, Prager Umfeld* oder *Im Stil Bartholomäus Sprangers* drängen nämlich vermehrt Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert auf den Kunstmarkt oder befinden sich bereits in musealen Sammlungen, die eine Anlehnung an die Kunst des Flamen zeigen. Teilweise imitieren die Werke sogar trefflich die Komposition. Doch gemessen an den vorangestellten Beobachtungen ist es unwahrscheinlich, dass sie alle in Prag entstanden sind. Wie lässt sich mit diesen Werken umgehen?

In dieser Studie werden eben jene Gemälde als historische Objekte erstmalig eine kunstwissenschaftliche Würdigung erfahren. Sie sollen dabei aber nicht unter dem Aspekt der Händescheidung Fragen der Künstlerschaft klären. Ziel dabei kann es ebenfalls nicht sein, eine vollständige Zusammenstellung aller jemals erstellten Kopien zu präsentieren, da dieses Unterfangen die Leistung einer einzelnen Person bei Weitem überschreiten würde. Im Fokus soll die Historizität der Werke stehen. Daher wird zunächst die Forschungslage zu den Kopien am rudolfinischen Hof grundlegend neu hinterfragt, um dann in einem kleinen Exkurs das Thematisieren von Kopien in zeitgenössischen Schriftquellen zu eruieren. Daran anschließend muss nach einer treffenden Begriffswahl für die hier zur Untersuchung stehenden Werke um 1600 gesucht werden. Nachdem eine terminologische Präzisierung stattgefunden hat, werden in Fallstudien unterschiedliche Funktionen von Kopien am kaiserlichen Hof aufgezeigt. Ziel soll es sein, das kulturelle Klima am Hof in Bezug auf Vervielfältigungsstrategien greifbarer zu machen. Erst danach wird es möglich sein, die meist anonymen Gemälde, die Kompositionen rudolfinischer Hofmaler folgen, zu kontextualisieren.

Inwieweit dabei aktive Rezeptionsstrategien nachfolgender Malergenerationen offengelegt werden können, bleibt abzuwarten. Es wird sich jedoch zeigen, dass das vorschnelle Urteil, die Kunst der Rudolfiner, und hier vor allem Sprangers, habe mit dem Tod des Kaisers ein jähes Ende gefunden, zu revidieren ist.

2 Forschungsüberblick und Methode

Bevor ein Blick auf diverse Rezeptionsverhalten geworfen werden kann, muss in einer grundlegenden Vorüberlegung die Forschung zur rudolfinischen Kunst erörtert werden. Erst dadurch lassen sich tradierte Deutungsmuster erkennen und kann ein Überblick gewonnen werden. Nachdem die Kunst am Hof Rudolfs II. mit ihren komplexen Verstrickungen als Fundament dargelegt wurde, können die vielen Kopien nach Gemälden von rudolfinischen Malern in diesem kulturellen Kosmos positioniert werden. Dabei soll der Begriff der ‚rudolfinischen Kunst' selbst hinterfragt werden. Um das Untersuchungsfeld einzuschränken, wird in der vorliegenden Arbeit der Fokus auf die Malerei gelegt, Zeichnungen werden unterstützend hinzugezogen. Kunstwerke anderer Gattungen oder die große Anzahl an duplizierten Manuskripten und Gerätschaften wie Uhren oder Astrolabien werden weitestgehend ausgeklammert, da sie anderen Reproduktionsbedingungen unterliegen. Da bislang in der Forschung meist die bereits bekannten Werke eine wissenschaftliche Auseinandersetzung erfahren haben, ist es nun an der Zeit, die bislang unbekannteren Werke in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen.

2.1 Diskrepanz zwischen Kunstgeschichtsschreibung und zeitgenössischer Bewertung – die Manierismusdebatte

> *Any writer who sets out in 1979 to discuss the problem of Mannerism must either have something well worth saying or be blessed with an extraordinary naiveté.*[37]

Die positive Beurteilung der Prager Hofkunst durch Karel van Mander hielt sich bis in das späte 17. Jahrhundert, auch wenn die kaiserliche Sammlung zu diesem Zeitpunkt als zerschlagen galt.[38] Angelehnt an das *Schilderboek* behielt Joachim von Sandrart in

37 Hessel Miedema: On Mannerism and *maniera*. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 10 (1978/1979), H. 1, S. 19–45, hier S. 19.

38 Vgl. Eliška Fučíková: Das Schicksal der Sammlungen Rudolfs II. vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges. In: Klaus Bußmann, Heinz Schilling (Hrsg.): *1648 – Krieg und Frieden*

seiner *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg* (1675–1680) seine hohe Meinung über Rudolf II. als Kunstsammler bei und würzte die Biografien mit Berichten über den Ruhm der vorzüglichen Sammlung auf der Prager Burg.[39] Dabei versah er den Regenten standesgemäß mit den Superlativen „Höchst-Ruhm-würdigsten" und „Glorwürdigsten"[40], wobei er es nicht unterließ, ihn ebenfalls als „Kunst-liebenden"[41] zu bezeichnen, den er für den „rechten Vatters und Pflegvatters der Künsten und Künstler"[42] hielt. Insbesondere diese sich kümmernde und sorgende Haltung wird in dem Topos betont, der unter anderem in der Vita des Herrschers von van Mander angeführt wird.[43]

Sicherlich bediente von Sandrart sich hier der Ausführungen van Manders, so wie er es bei vielen anderen Viten ebenfalls getan hat. Es stellt sich aber die Frage, ob ein ambitionierter Künstler knapp 70 Jahre später eine Metapher übernehmen würde, wenn die zeitgenössische Beurteilung nicht mehr zutreffend gewesen wäre. Dies muss sicher verneint werden. Vorstellbar ist hingegen, dass der Autor der *Teutschen Akademie* für seine eigenen Pläne, einer Akademiegründung in Nürnberg, im Prager Hof eine Art Vorbild sah. Denn vor allem dort wurde die Kunst im Zuge des Privilegs von 1595 nobilitiert, in Prag wurden Künstler zu Adeligen ernannt, und am Hof herrschte ein Klima einer liberalen, kunstoffenen Toleranz, die von Sandrart indirekt durch seine Ausbildung bei dem Hofkupferstecher Aegidius II Sadeler (1570–1629) miterlebt haben dürfte.[44] Auch wenn der Gedanke an eine akademieartige Zusammenstellung mittlerweile relativiert wurde, so könnte von Sandrart über den historischen Abstand hinweg doch die besondere Freiheit der Kunstausübung am Hof als Ideal und Vorbild für die *Teutsche Akademie* empfunden haben.[45] Daher erscheint die Passage nach dem Tod des Kunstförderers und dem

in Europa (= Council of Europe exhibitions, Bd. 26). Ausst.-Kat., Osnabrück. Münster, München 1998, Bd. 2: *Kunst und Kultur*, S. 173–180.

39 TA, 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 356: „zu dem Römischen Käyser Rudolpho II. als aller Tugend-Künsten berühmtestem Liebhaber und Beförderer".

40 Ebd., S. 345.

41 Ebd., S. 223.

42 Ebd., S. 345.

43 Ebd., S. 286: „wurde [van Mander] aber gleich von dem Käyser wieder/ der ihn nicht von sich ließe/ sondern täglich/ wie Alexander/ mit seinem Apelle sich besprache/ da er dann unzahlbare Kunststücke für seine Majestät in die Kunst-Kammer/ Galeria und großen Saal verfärtigte."

44 Blanka Ernest-Martinec, Hessel Miedema: Der Majestätsbrief Rudolfs II. für die Prager Maler vom 27. April 1595 und seine Implikationen rund um den Begriff Kunst. In: *Studia Rudolphina* 5 (2005), S. 32–39; Michal Šroněk: Privileg Rudolfs II. von 1595 – nochmals und anders. In: *Studia Rudolphina* 2 (2002), S. 16–28.

45 Vgl. ebenfalls Thomas DaCosta Kaufmann: The Eloquent Artist. Towards an Understanding of the Stylistics of Painting at the Court of Rudolf II. In: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), S. 119–148, hier S. 130; Jürgen Zimmer: Zum Stil in der Rudolfinischen Kunst. In: *Umění* 18 (1970), S. 110–120; Zimmer 2000, S. 297.

Amtsantritt seines Bruders Matthias beinahe wie ein Abgesang auf eine ehemals blühende Kunstlandschaft:

> Nachdem aber nun Ihre Käyserliche Majestät Rudolphus verblichen/ und selbigem Matthias succedirt/ hatte sich viel Unruh wegen des Türken-Kriegs in Ungarn erhoben/ dahero Ihre Käys. Majestat Prag verlaßen/ und zu Wien residiret/ worauf hin auch viel Kunst-reiche Subjecta theils von Prag sich weggemacht/ theils aber gestorben/ also daß selbiger lang florirte Kunst-Parnas aller Musen beraubt worden.[46]

Doch der Nürnberger bleibt nicht der einzige Autor, der lobende Worte findet. Beinahe gleichzeitig wird in den Niederlanden im Jahr 1678 bei Samuel van Hoogstraten (1627–1678) der Prager Hofkünstler Bartholomäus Spranger noch zum Kanon der herausragenden Meister des Kolorits gezählt, wenn er neben seinem Zeitgenossen van Mander in einer Reihe mit Giulio Romano und Michelangelo genannt wird.[47]

Die positive Beurteilung brach jedoch bereits im späten 17. Jahrhundert ab, einer Zeit, in der die Epoche nach der Hochrenaissance zunehmend als eine des Verfalls angesehen wurde. Bereits van Hoogstraten klingt in seiner Einschätzung ambivalent, da er an der einen Stelle das Kolorit Sprangers lobt, an der anderen jedoch die erfundenen gekünstelten Figuren ohne Naturnähe tadelt.[48] Einhergehend mit der vermehrt negativen Beurteilung der später als ‚Manieristen' betitelten Künstler*innen durch nachfolgende Generationen, fällt auch seine Meinung über sie äußerst kritisch aus.[49]

Hinzu kommt die erneute Fokussierung auf die italienische Kunst, die mit dem aufkommenden Barock als wegweisend und modern erachtet wird. Als Beispiel hierfür kann Christina von Schweden (1626–1689) dienen, die nach der Eroberung Prags im Dreißigjährigen Krieg einen Teil der Sammlung nach Stockholm transportieren ließ. Ihre Beurteilung der Werke nicht italienischen Ursprungs fällt vernichtend aus. In einem Brief an Paolo II. Orsini im Jahr 1653 beschreibt sie ihren Eindruck von den erbeuteten Kunstwerken:

46 TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 356.

47 Vgl. Samuel von Hoogstraten: *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt.* Rotterdam 1678, S. 225: „Niemant duide 't my ten euvel, dat ik zelfs vermaerde mannen noeme, Kornelis van Haerlem, Bartolomeus Spranger, Julio Roman, en den grooten Michel Agnolo hebben 't koloreeren byna geheel over 't hooft gezien."

48 Vgl. ebd., S. 293.

49 Vgl. DaCosta Kaufmann 1982, S. 140, Anm. 3. Die Rezeption der Prager Hofkunst in der Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts hat Vácha bereits behandelt. Die Ergebnisse sind nachzulesen unter Štěpán Vácha: The School of Prague or Old German Masters. Rudolfine Painting in the Literary and Visual Discourse of the 17th and 18th Centuries. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 77 (2014), H. 3, S. 361–384.

> It is really enormous and beautiful. There is an infinite range of items, but apart from some thirty or forty Italian originals, I discount them all. There are works by Albrecht Dürer and other German masters whose names I do not know but who would arouse the profound admiration of anyone apart from myself. But I do declare that I would exchange them all for two Raphaels, and I think that even this would be doing them too much honour.[50]

Es gibt jedoch zur gleichen Zeit auch andere Positionen auf dem internationalen Kunstmarkt. Štěpán Vácha ist eine der wenigen Studien zu verdanken, die sich mit der Rezeption der rudolfinischen Kunst in der Forschung beschäftigt. In seinem Aufsatz *The School of Prague or Old German Masters* sucht er in den einschlägigen kunsttheoretischen Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts nach den jeweils zeitgenössischen Bewertungen.[51] Es zeigt sich, dass sogar in der frühen italienischen Kunstliteratur wie in *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* des Venezianers Carlo Ridolfi die rudolfinischen Maler zu den modernsten *(i più moderni)* zählen und in einem Atemzug mit ihren Zeitgenossen genannt werden.[52] Beispiele wie diese Vitensammlung von 1648 belegen, dass die Hofkünstler in ihrer Zeit und noch einige Jahrzehnte später eine hohe Anerkennung erfuhren. Die Herabwürdigung als frivole Kunst hat jedoch parallel stattgefunden und zeigt auf unterschiedliche Arten Abgrenzungsbestrebungen, um sich entweder politisch zu distanzieren oder Antagonisten zugunsten einer Aufwertung der eigenen Kunstauffassung zu konstruieren.[53] Gegenüber der rudolfinischen allegorischen Kunst konnten so die akademischen, eher an der Hochrenaissance orientierten Maler ihre moralisierenden Bilderfindungen abgrenzen.

Die neue Beschäftigung mit Prag als Kulturzentrum wurde dann erst wieder durch die Wiener Kunstgeschichte befördert. Im 19. Jahrhundert kam es im Zuge der Etablierung der Kunstwissenschaft als Disziplin zu einer im Schwerpunkt historischen Auseinandersetzung mit der Regierungszeit Rudolfs II. und der Kunstausübung in diesem Umfeld. Vor allem die Publikationen des im Jahr 1883 begründeten *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* förderten die sukzessive

50 Carl Nordenfalk: Christina and Art. In: Per Bjurström (Hrsg.): *Christina, Queen of Sweden. A Personality of European Civilisation* (= Nationalmusei utställningskatalog, Bd. 305). Ausst.-Kat. Nationalmuseum, Stockholm. Stockholm 1966, S. 416–421, hier S. 419, zitiert nach Vácha 2014, S. 361.

51 Ebd.

52 Vgl. ebd., S. 370, Ridolfi nennt Annibale Carracci, Guido Reni, Johannes Rottenhammer, Spranger und Rubens in dieser Liste und fügt verallgemeinernd „und viele sehr hochgeschätze Autoren" („e d'altri molti valorosi autori") an, siehe Carlo Ridolfi: Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illvstri pittori veneti e dello stato, 2 Bde. Hrsg. von Detlev von Hadeln. Neubearb. der Ausg. Venedig 1648. Berlin 1914, Bd. 1, S. 113, zitiert nach Vácha 2014, S. 370.

53 Ebd., S. 364–365.

Forschung, da hier neben Inventaren und Regesten[54] auch die ersten monografischen Aufsätze über die Hofkünstler zu finden sind.[55]

Es bleibt demnach an dieser Stelle festzuhalten, dass die Herabstufung der rudolfinischen Künstler vornehmlich ein Resultat der Kunstgeschichtsschreibung und einer Verengung des Kanons ist. Neben einer kumulierenden Vermischung der Kunst der Zeit um 1600 führt vor allem die sich vom Manierismus abgrenzende Kunstliteratur des Barocks dazu, diese Künstler und ihre Arbeitsweise als *exemplum ex negativo* zu sehen. Zahlreiche Forschungen haben jedoch in der Zwischenzeit belegen können, dass der Ruhm der Kunstsammlung Rudolfs II. weit über die böhmischen Landesgrenzen reichte und lange Zeit nach ihrem Bestehen als *exemplum ex positivo* für eine gelungene Kunstpolitik gesehen wurde.

54 Ab 1929 dann unter dem Titel *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* und ab 1999 unter *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* publiziert. Die Dokumente erschienen als Regesten sukzessive: Wendelin Boeheim: Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek (Teil 1). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 7 (1888), S. XCI–CCXXVI; Wendelin Boeheim: Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek (Fortsetzung). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10 (1889), S. I–XI; Karl Köpl: Urkunden, Acten und Regesten aus dem K. K. Statthalterei-Archiv in Prag (Teil 1). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10 (1889), S. LXIII–CC; Karl Köpl: Urkunden, Acten und Regesten aus dem K. K. Statthalterei-Archiv in Prag (Teil 2). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 12 (1891), S. I–XC; Karl Köpl: Urkunden, Acten und Regesten aus dem K. K. Statthalterei-Archiv in Prag (Teil 3). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10 (1911/1912), S. I–XXXIII; Heinrich Zimmermann, Franz Kreyczi: Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Reichs-Finanz-Archiv (Teil 1). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 3 (1885), S. I–CLXXI; Franz Kreyczi: Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Reichs-Finanz-Archiv (Teil 2). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 5 (1887), S. XXV–CLXXVI; Franz Kreyczi: Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Reichs-Finanz-Archiv (Teil 3). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15 (1894), S. I–XLVIII; Inventare: Heinrich Zimmermann: Das Inventar des Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dez. 1621 nach den Akten des K. K. Reichsfinanzarchivs in Wien. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 25 (1905), T. 2, S. XIII–LXXV.

55 Monografische Untersuchungen um 1900: Albert Ilg: Adrian de Vries. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1 (1883), S. 118–148; Albert Ilg: Giovanni da Bologna und seine Beziehungen zum kaiserlichen Hofe. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 4 (1886), S. 38–51; Berthold Haendcke: Joseph Heintz, Hofmaler Kaiser Rudolfs II. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15 (1894), S. 45–59; Eduard Chmelarz: Georg und Jakob Hoefnagel. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 17 (1896), S. 275–290; Ernst Diez: Der Hofmaler Bartholomäus Spranger. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 28 (1909), H. 3, S. 93–151; Rudolf Arthur Peltzer: Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 30 (1911/1912), S. 59–182.

2.2 Die unterschiedlichen Formen von Transfer und Transformation in der Forschung zum kulturellen Austausch um 1600

Vermehrt bemüht man sich in der Forschung zur rudolfinischen Kunst um eine umfassendere Betrachtung des Kulturkreises und sucht nach einheitlichen Prinzipien, die unabhängig von Ländergrenzen und Regionen gleichzeitig Anwendung finden. Dabei wird in neueren Studien zumeist der Aspekt des Kulturtransfers in der Region Mittelosteuropa in den Mittelpunkt gerückt und Prag als Relais dieser Beobachtungen herangezogen.[56] Neben ihrer Funktion als Hauptstadt des Heiligen Römischen Reichs war Prag ebenfalls der Verwaltungssitz der Kronländer Böhmen, Mähren, Schlesien, Ober- und Niederlausitz.[57] Prag in der Regierungszeit Rudolfs II. kann im weitesten Sinne als Metropole verstanden werden.[58] Hinzu kommt, dass das Bild auf

56 Vgl. Jaroslava Hausenblasová, Michal Šroněk (Hrsg.): *Urbs aurea. Das Rudolfinische Prag.* Prag 1997; Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000; Andrea Langer, Georg Michels (Hrsg.): *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert: Prag, Krakau, Danzig, Wien* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 12). Stuttgart 2001; Robert Born et al. (Hrsg.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs* (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 1). Berlin 2004, und hier besonders Thomas DaCosta Kaufmann: Die Geschichte der Kunst Ostmitteleuropas als Herausforderung für die Historiographie der Kunst Europas. In: Robert Born et al. (Hrsg.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs* (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 1). Berlin 2004, S. 51–64; Maurice Saß: Ungleicher Wettkampf. Nationalkodierende und regionalpezifische Bewertungsmaßstäbe im transalpinen Kulturaustausch. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011, S. 75–133; Magdaléna Nová, Marie Opatrná (Hrsg.): *Cultural Transfer. Umělecká výměna mezi Itálií a střednií Evropou. Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů, Univerzita Karlova v Praze 25.04.2014.* Prag 2014. Zum Verhältnis von Kaiser- und Fürstenhöfe: Thomas DaCosta Kaufmann: Planeten im kaiserlichen Universum. Prag und die Kunst an den deutschen Fürstenhöfen zur Zeit Rudolfs II. In: Jochen Luckhardt (Hrsg.): *Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wolfenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig; Národní Galerie, Prag. Braunschweig 1998, S. 9–19; Thomas DaCosta Kaufmann: *Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe, 1450–1800.* London 1995; Hausenblasová 2000; Friedrich Polleroß: Kaiser und Fürsten – Netzwerke der Kunst und Repräsentation im Heiligen Römischen Riech Deutscher Nation. In: Jochen Luckhardt (Hrsg.): *»… einer der größten Monarchen Europas«?! Neue Forschungen zu Herzog Anton Ulrich.* Petersberg 2014, S. 24–67; Robert Born (Hrsg.): *Türkenkriege und Adelskultur in Ostmitteleuropa vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (= Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 14). Ostfildern 2014; Jaroslava Hausenblasová et al. (Hrsg.): *Religion und Politik im frühneuzeitlichen Böhmen. Der Majestätsbrief Kaiser Rudolfs II. von 1609* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 46). Stuttgart 2014.

57 Hausenblasová 2002, S. 20.

58 Vgl. Evamaria Engel, Karen Lambrecht: Hauptstadt – Residenz – Residenzstadt – Metropole – Zentraler Ort. Probleme ihrer Definition und Charakterisierung. In: Evamaria Engel et al. (Hrsg.):

das historische Prag um 1600 zuletzt auch wegen politischer, teils propagandistischer Geschichtsausdeutung stark verzerrt erscheint. Daher plädiert Thomas DaCosta Kaufmann für ein Zusammenziehen der unterschiedlichen nationalen Geschichtsschreibungen, um die damaligen Transferbereiche besser erschließen zu können. Weiterhin argumentiert er plausibel, dass für die Beschäftigung mit der rudolfinischen Kunst nicht nur die Region um Prag, sondern gleich das gesamte Reichsgebiet sowie die über den Handel verbundenen Regionen beleuchtet werden müssten.[59]

Das Problem beginnt bereits bei der Benennung des geografischen Untersuchungsgebiets. Spricht man allgemein vom ‚Kaiserreich', von ‚Böhmen' oder vom ‚östlichen Europa'? DaCosta Kaufmann stellt fest, dass die Bezeichnung ‚Ostmitteleuropa', wie sie bisher meist in Publikationen vorkommt, nicht nur problematisch, sondern auch anachronistisch ist. Daher schlägt er vor, von einem ‚Mitteleuropa' zu sprechen, das die Gebiete des heutigen Polens, Tschechiens, Ungarns etc. einschließt.[60] Dieser Meinung entspricht ebenfalls Wolfgang Schmale. Aus soziologischer Sicht richtet er seinen Fokus auf kulturelle Gemeinsamkeiten und Austauschbeziehungen, wobei stets die Frage nach einem verbindenden Element im Sinne eines europäischen Gedankens im Zentrum steht.[61] Selbst wenn die Bedeutung des rudolfinischen Prags auf die Kunstausübungen seiner Zeit nicht zu unterschätzen ist, hat vor allem Evelyn Reitz in ihrer Dissertation aufzeigen können, dass die an den Hof berufenen Künstler den unterschiedlichsten Kultureinflüssen anderer Orte ausgesetzt waren und diese teilweise bewusst verarbeitet haben, um in einer eigenständigen Weise ihre Werke zu generieren. In Prag kam es dann zu einer Kumulation der unterschiedlichsten Prägungen, denn „[d]ie Pluralität der Auftraggeber und Konfessionen, die den bisherigen Werdegang der Künstler geformt hatte, wurde nunmehr von einem Nacheinander in ein Nebeneinander überführt".[62] Resultierend aus dieser Feststellung erweist es sich als obsolet, bei einer Untersuchung von Rezeptionsverfahren, wie es das Ziel dieser Arbeit ist, von ‚Regionalstilen' oder sogar ‚Nationalstilen' zu sprechen. In einer Vermischung und beinahe Amalgamierung von unterschiedlichsten Modi, Traditionen und Prägungen mit einem stetigen Streben nach artifiziellen Ausdrucksformen und qualitätvoller Ausführung ist es insbesondere diese Übereinkunft im Unterschiedlichen, die alle Maler als ‚rudolfinisch' auszeichnet. Dieses Prinzip nennt Reitz *discordia concors* und fasst es trefflich zusammen:

Metropolen im Wandel. Zentralität in Ostmitteleuropa an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 3). Berlin 1995, S. 11–31, hier S. 28–29; Zimmer 2000, S. 284–285; DaCosta Kaufmann: Geschichte 2004, S. 57.

59 Vgl. ebd.

60 Vgl. ebd., S. 54–56.

61 Vgl. Wolfgang Schmale (Hrsg.): *Kulturtransfer* (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit, Bd. 2). Innsbruck, München [u. a.] 2003; Wolfgang Schmale (Hrsg.): *Studien zur europäischen Identität im 17. Jahrhundert* (= Herausforderungen, Bd. 15). Bochum 2004.

62 Reitz: Discordia 2015, S. 560.

> Die Besonderheit in Prag um 1600 bestand darin, nicht allein einer Einheit in der Entzweiung zuzustreben, sondern sich gleichzeitig der bestehenden Uneinigkeiten, die darin ideell überbrückt wurden, bewusst zu bleiben. Die rudolfinischen Künstler waren sich in der Differenzerfahrung einig und erprobten in den einzelnen Werken Möglichkeiten, die divergenten stilistischen Prägungen und strittigen Bildthemen in einer ästhetischen Einheit zusammenzuführen.[63]

Diese Beobachtung, verknüpft mit den Überlegungen des Kulturtransfers, eröffnet neue Denkansätze. In ihnen liegt die Chance einer Relativierung von kanonisierten Forschungsmeinungen, „[…] da die kulturellen Bewegungen hier [in Prag] auf besonderen Bedingungen beruhten […].“[64]

Aus der Sicht der Kulturaustauschstudien ist man sich einig, dass Prag als Zentrum der Kunstproduktion nicht isoliert für sich geblieben ist. Dass ein politisches Zentrum mit allen europäischen Städten, König- bis Fürstentümern im Austausch gestanden hat, ist wohl konsensual. Wie im individuellen Fall die politischen und kulturellen Austauschbeziehungen funktionierten, ist Teil der aktuellen Forschung zur Rolle der Kunstagenten und Diplomaten.[65]

Im Rahmen hier sollen jedoch nicht diejenigen Personen im Mittelpunkt stehen, die für den aktiven Austausch verantwortlich waren. Mit einer Öffnung der Perspektive auf den neutraleren Begriff ‚Transfer‘ werden neben den Kunstwerken selbst vor allem die Bildideen beleuchtet.

Bereits ab den 1980er-Jahren hat das Sprechen über unterschiedliche Transferphänomene Einzug in die Kulturwissenschaften gehalten und sich auf vielseitige Weise für die treffende Bezeichnung heterogenster Bewegungsmuster etabliert.[66] In ihm impliziert ist jedwede Form der Weitergabe, Ver- und Übermittlung. Als ‚Transfer‘ kann demnach

63 Ebd., S. 265.

64 Vgl. Zimmer 2000, S. 284. Auch wenn der Begriff des ‚Kulturtransfers‘ anachronistisch ist, soll hier auf die damit verbundenen Theorien zurückgegriffen werden. Kritik an der Kulturtranferforschung wird vor allem von Jürgen Zimmer an gleicher Stelle geübt.

65 Sarvenaz Ayooghi: Die rudolfinischen Kunstagenten. Expertise – Mechanismen – Netzwerk – Kopien. In: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, NF Stadt und Hof* 4 (2015), S. 103–111. Sarvenaz Ayooghi: In the Service of the Emperor. Acquisition Strategies and Network of Rudolfinian Art Agents in Italy Around 1600. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 221–222.

66 Bezüglich des Begriffs sei vor allem auf die frühen Arbeiten von Espagne und Werner verwiesen, siehe Michel Espagne, Michael Werner: Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C. N. R. S. In: *Francia* 13 (1985), H. 1, S. 502–510. Diese Thesen des Kulturtransfers wurden dann weiterhin von Michael Espagne vertieft wie bei Michel Espagne et al.: *European History in an Interconnected World. An Introduction to Transnational History.* Basingstoke 2012; Michel Espagne: Cultural Transfers in Art History. In: Thomas DaCosta Kaufmann et al. (Hrsg.): *Circulations in the Global History of Art* (= Studies in Art Historiography, Bd. 10). Farnham 2015, S. 97–112.

alles verstanden werden, das man als Nachwirkung oder Einfluss gefasst hatte, ohne die damit konnotierte Gerichtetheit zu haben. Die Weitergabe kann aktiv oder passiv gestaltet sein oder auch unterschiedliche Szenarien der Vermittlung meinen. Darin werden demnach wandernde Künstler, aber auch wandernde Kunstobjekte, einzelne Bildelemente bis hin zu Stilen oder Versatzstücken mit einbezogen.

Und an dieser Stelle kommt die Bildidee ins Spiel. Aufbauend auf Erwin Panofskys Beobachtungen über den Wandel der Ideenlehre zum Ende des 16. Jahrhunderts wird in diesem Zusammenhang unter dem Begriff der ‚Bildidee' die Manifestation oder in seinen Worten die „äußere Versichtbarung"[67] der inneren Idee verstanden. So werden unter diesem Schirmbegriff unterschiedliche theoretische Konzepte von *Inventione, Concetto* bis zur Komposition zusammengefasst. Dieses Vorgehen ist notwendig, da die rudolfinischen Künstler keine schriftlichen, kunsttheoretischen Traktate hinterlassen haben; gleichwohl man weiß, welcher Quellen der zeitgenössischen, vor allem italienischen Kunsttheorie sie sich bedienten. Dieses Dilemma der fehlenden textlichen Manifestation einer Theorie der rudolfinischen Kunst fordert die Forschung heraus, verstärkt Hinweisen aus den visuellen Quellen und Biografien nachzugehen, um Annahmen über das künstlerische Schaffen formulieren zu können.[68] Diese Grundbeobachtung führt dazu, dass vor allem eine werkimmanente Vorgehensweise bei der Betrachtung unterschiedlichster Phänomene der rudolfinischen Kunst unabdingbar ist. Mit der Fokussierung auf die Bildideen der aus Prag stammenden Inventionen können unterschiedlichste Beobachtungen gemacht werden, die einen Einblick in das Rezeptionsverhalten geben. Dieser Einblick gelingt, indem man die Transferprozesse räumlich, zeitlich und auch gattungsübergreifend analysiert. Im Zentrum dieser Untersuchung steht daher stets der Transfer von Bildideen: Wohin und bis wann verbreiteten sich die in Prag neu geschaffenen Kompositionen? Wie wurde mit der Bildidee umgegangen und auf welche Weise wurde die Vorlage in ein neues Medium übersetzt? Da die Provenienzen der einzelnen Werke der Rezeption heute meist nicht zu klären sind, müssen diese Fragen auf die Fülle der sogenannten Kopien angewendet werden. Dabei handelt es sich um eine Objektgruppe, die bislang in der Forschung stark vernachlässigt wurde, obwohl sie als hervorragende Belege dafür dienen können, dass es eine Rezeption gegeben hat; außerdem verfügen sie über eine epistemische Quellenfunktion. Um dieser auf den Grund zu gehen, werden die Kopien nach rudolfinischen Bilderfindungen in Bildreihen gleichwertig nebeneinandergestellt. Inspiriert von Aby Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne* und dem Prinzip des vergleichenden Sehens dienen die Bildreihen der gleichen Komposition als Anschauungsgrundlage,

67 Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie.* 2. Aufl. Berlin 1960, S. 47.

68 Vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: The Eloquent Artist. Towards an Understanding of the Stylistics of Painting at the Court of Rudolf II. The Problem of the Stylistics of Rudolfine Painting. In: ders.: *The Eloquent Artist. Essays on Art, Art Theory and Architecture, Sixteenth to Nineteenth Century*. London 2004, S. 33–70, hier S. 39–40.

quasi als Untersuchungskorpus, für die Frage nach dem Transfer der Bildideen selbst in andere Kulturkreise und Gattungen; sie werden so zu Quellen überzeitlicher Rezeptionsphänomene.[69]

2.3 Das Thematisieren von Kopien in der Forschung zur rudolfinischen Kunst

Nachdem große Forschungslücken zunächst durch kulturhistorische Überblicksausstellungen überwunden wurden, Einzelstudien zu den Künstlern vorhanden sind und thematisch fokussierte Arbeiten eine recht gute Ausgangslage bieten, ist es möglich, von einem polyfokalen Überblick zu einer sehr konkreten, reduzierten Fragestellung zu kommen. Die aktuelle Forschungslage berechtigt demnach dazu, bislang vernachlässigte Randfelder zu beleuchten, um diesen eine angemessene historisch-kritische Würdigung zuteilwerden zu lassen. Die Kopien nach Werken rudolfinischer Maler wurden bislang in den großen Monografien im Kleingedruckten oder in den Fußnoten erwähnt, bei Fragen der Händescheidung gelegentlich auch genauer besprochen. Hier und jetzt sollen sie nun im Mittelpunkt stehen.

Lange Zeit in ihrer historischen Funktion unterschätzt, bietet sich eine Vielzahl an Objekten, die als portable Medien die Inventionen der rudolfinischen Künstler über weite Strecken zugänglich machen. Sie sind die aktiven Akteure im Kulturtransfer. Bereits Lutz Musner deutet darauf hin, dass „[b]ei diesen Austauschprozessen […] es sich um Vorgänge der interkulturellen Übertragung und Vermittlung von Texten, Diskursen, Medien und kulturellen Praktiken [handelt], die durch je spezifische Muster der Selektion, Mediation und Rezeption gesteuert werden“.[70] Die Untersuchung der Kopien in jedweder Erscheinungsform bietet sich demnach an, um unterschiedliche Transferphänomene sichtbar zu machen. Hierfür ist eine empirische Untersuchung notwendig, wobei mit kunsthistorischen Methoden vornehmlich eine

69 Das Prinzip der Bildreihen fand auch 2001 in der Ausstellung *De firma Brueghel* in Maastricht Verwendung, bei der allein vier Kompositionen in jeweils zehn Versionen vergleichend einander gegenübergestellt wurden. In der Zusammenschau wurde so erstmals in der Brueghel-Forschung das bekannte Phänomen der Kopie durch Pieter Brueghel d. J. sichtbar, dazu der Katalog von Peter van den Brink (Hrsg.): *Brueghel Enterprises*. Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum, Maastricht; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Gent 2001. Den von diesem Konzept ausgehenden Mehrwert für eine historische Wissenschaft betont Nils Büttner in seiner Rezension, vgl. Nils Büttner: De firma Breughel – L'entreprise Breughel. Rezension zu „Dominique Allart, Peter van den Brink (Hrsg.): *Brueghel Enterprises*. Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum, Maastricht; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Maastricht; Brüssel. Gent 2001“. In: *Kunstchronik* 55 (2002), S. 462–465.

70 Lutz Musner: Kultur als Transfer: Ein regulationstheoretischer Zugang am Beispiel der Architektur. In: Helga Mitterbauer (Hrsg.): *Ent-grenzte Räume* (= Studien zur Moderne, Bd. 22). Wien 2005, S. 173–193, hier S. 173.

qualitative Analyse an Einzelbeispielen durchgeführt werden kann. Eine quantitative Erhebung müssen nachfolgenden Forschungen der Wirtschafts- und Sozialgeschichte übernehmen.

Es wird noch zu belegen sein, inwieweit im Anschluss an die Untersuchung von Kopien nach Spranger Aussagen über eine Rezeption rudolfinischer Maler oder gar der rudolfinischen Kunst gemacht werden können. Es sei an dieser Stelle bereits darauf hingewiesen, dass eine Untersuchung einzelner Kopien keinen Anspruch auf eine allumfassende, vollständige Rezeption der Hofkunst selbst bieten kann. Allerdings kann diese Arbeit eine methodische Ausgangslage für weiterführende Forschungen bieten. Zuvor muss jedoch die Frage geklärt werden, warum dieses Potenzial bisher in der Forschung unerkannt blieb.

Die Kopien von Werken aus der Prager Sammlung Rudolfs II. und von Künstlern, die als ‚Rudolfiner' bezeichnet werden, haben bislang wenig Beachtung im Forschungsdiskurs gefunden. Um diese Lücke genauer fassen zu können, muss zunächst von der allgemeinen Kunstforschung zu den Künstlern am Prager Hof übergegangen werden. Es muss konkretisiert werden, in welcher Form und zu welchem Zweck bisher über Kopien geschrieben wurde. Anhand von Beispielen wird im Folgenden aufgezeigt, welche Mechanismen im Umgang mit Reproduktionen bereits bekannt sind und welche Arten von Kopien in der Forschung bislang vernachlässigt wurden.

2.3.1 Das Kombinieren von Original und Kopie

Über Gemäldekopien im engeren Sinne wurde bisher in der Literatur zur rudolfinischen Kunst wenig geschrieben. Die größte Aufmerksamkeit wird den vom Kaiser beauftragten Kopien zuteil, die ihm Rahmen seiner Ankaufspolitik entstanden. Die Erforschung des Netzwerks von Kunstagenten um 1600 und der meist diplomatisch geführten Kommunikation um Ankäufe schreitet stetig voran.[71] Dabei erfahren die Kopien insofern eine Aufwertung, als dass sie als Objekte dieser Transaktionen behandelt werden. Eine Auseinandersetzung mit ihrer Qualität, einem Vergleich von Vor- und Nachbild sowie der Frage nach dem zeitgenössischen Werkcharakter der

71 Zu den wichtigsten Publikationen mit dem Schwerpunkt Kunstagenten zählen Hans Cools et al. (Hrsg.): *Your Humble Servant. Agents in Early Modern Europe.* Hilversum 2006; Marieke von Bernstorff: *Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi* (= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 28). München 2010; Cools et al. 2006; Marika Keblusek (Hrsg.): *Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe* (= Studies in Medieval and Reformation Traditions, Bd. 154). Leiden 2011. Hier sei vor allem auf die sich noch in Arbeit befindende Dissertation von Sarvenaz Ayooghi an der Universität Trier verwiesen, die in zwei Aufsätzen das Forschungsprojekt *Die rudolfinischen Kunstagenten. Expertise – Mechanismen – Netzwerk – Kopien* bereits vorgestellt hat. Mit dieser Arbeit soll ein weiterer wichtiger Beitrag zur Erforschung des Berufsfelds ‚Kunstagent' am Prager Hof unter Kaiser Rudolf II. geleistet werden: Ayooghi 2012; Ayooghi 2015.

Kopien entfällt in den meisten Fällen wegen dieser Fokussierung auf die soziokulturellen Zusammenhänge des Kulturtransfers.

Mehrheitlich wird dann hierbei die komplizierte Geschichte des Gemäldes Parmigianinos *Bogenschnitzender Amor* thematisiert (**Abb. 7**). Einvernehmlich waren zwei Werke mit diesem Motiv bei einer Ausstellung unter dem Titel *Doppelgänger*[72] im Jahr 2011 zur vergleichenden Betrachtung nebeneinander zu sehen. In der gängigen Praxis wird jedoch lediglich das Original des Italieners in der ständigen Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien gezeigt, während die Kopie des rudolfinischen Malers Joseph Heintz d. Ä. im Depot verbleibt. Weiterhin verschweigt die heutige Aufbewahrungssituation den kräftezehrenden Ankaufsprozess und die ereignisreichen Verwicklungen, denen das Gemälde Parmigianinos ausgesetzt war.

Wohl kurz nach 1530 von dem Cavalier Francesco Baiardo, einem befreundeten Gönner Parmigianinos, in Auftrag gegeben, stellt das Gemälde *Amor seinen Bogen schnitzend* sowohl durch die den Bildraum ausfüllende Figur als auch durch die Farbigkeit eine Ausnahme im Œuvre Parmigianinos dar. Erstmals archivarisch nachweisbar ist das Werk im Inventar des Auftragsgebers, in dem es als „Un Cupido colorito finito di mano del Parmésanino alto B2 e più"[73] verzeichnet ist und auch von Giorgio Vasari noch genannt wird:

> In derselben Zeit [während der Freskierung der Kirche von Santa Maria della Steccata] schuf er für den Permenser Edelmann und seinen, ihm sehr nahestehenden Freund Cavaliere Baiardi in einem Gemälde einen Cupido, der eigenhändig einen Bogen fertigt. Zu seinen Füßen stelle er zwei Putten dar, von denen einer im Sitzen nach dem Arm des anderen greift und ihn lachend dazu auffordert, Cupido mit einem Finger zu berühren, und jener, der ihn nicht berühren möchte, weint und gibt damit seine Angst zu erkennen, sich am Feuer Amors zu verbrennen.[74]

Von dort aus geht es wohl aufgrund einer fehlenden Nachkommenschaft in den Besitz von Marcantonio Cavalco über, der als Erbe eingesetzt wurde.[75] Wenn man

72 Soweit bekannt ist hierzu kein Ausstellungskatalog erschienen, sodass man sich lediglich mithilfe des Pressematerials darüber informieren kann, siehe u. a. Nina Auinger-Sutterlüty: Doppelgänger 6.11.2012 bis 14.1.2013 [Presseinformation]. In: Kunsthistorisches Museum, unter: http://press.khm.at/fileadmin/content/KHM/Allgemein/pdf/PT_Doppelgaenger_dt.pdf [Stand: 01.08.2022]; Website des Kunsthistorischen Museums Wien, Ausstellungsarchiv, unter: https://www.khm.at/de/besuchen/ ausstellungen/doppelgaenger/ [Stand: 01.08.2022].

73 Arthur E. Popham: The Baiardo Inventory. In: Jeanne Courtauld (Hrsg.): *Studies in Renaissance & Baroque Art. Presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*. London 1967, S. 26–29, hier S. 26.

74 Giorgio Vasari: *Das Leben des Parmigianino*. Hrsg. von Matteo Burioni (= Edition Giorgio Vasari). Berlin 2004, S. 29–31.

75 Das Gemälde wurde im Testament von Francesco Baiardo vermerkt, vgl. Robert Wald: Parmigianino's *Cupid Carving his Bow*. History, Examination, Restoration. In: Lucia Fornari Schianchi (Hrsg.):

Vasaris Gedächtnis Vertrauen schenken mag, bestätigt sich dieser Sachverhalt in der Vita des Parmesen:

> Dieses Gemälde, das lieblich im Kolorit, geistreich in der Erfindung und so anmutig aufgrund dieses seines Stils ist, daß er von Künstlern und von denen, die sich an der Kunst erfreuen, nachgeahmt und sehr beachtet wurde, befindet sich heute im studiolo des Herrn Marcantonio Cavalco, dem Erben des Cavaliere Baiardi, zusammen mit vielen wunderschönen und wohl vollendeten Zeichnungen jeder Art, die er von der Hand Francescos [Parmigianinos] gesammelt hat.[76]

Vermutlich blieb das Gemälde wohl noch bis in die 1560er-Jahre hinein in Italien, bis es von Antonio Pérez (1540–1611), dem Staatssekretär des spanischen Königs Philipp II., für die eigene Sammlung erworben wurde. Dort wird es als eins der bedeutendsten Werke der Sammlung Pérez' gehandelt. Diese Wertschätzung ist nicht nur damit zu begründen, dass die Auflistung der Gemälde im Inventar des Madrilenen mit dem Cupido beginnt. Vielmehr ist die Beschreibung der Präsentation innerhalb der Gemäldegalerie in dessen Residenz *La Casilla,* unweit der Tore Madrids, der wichtigste Anhaltspunkt für diese Vermutung: „Ein Gemälde mit einem Cupido auf Holz, der einen Bogen macht, zu seinen Füßen zwei Kinder, mit einem buntgestreiftem Taftvorhang."[77] Besonders wertvolle und ruhmreiche Kunstwerke wurden mit einem farbigen Seidenvorhang wie dem hier beschriebenen geschützt. Allerdings könnte diese Art der Präsentation auch darauf hindeuten, dass die Malschicht bereits zu diesem Zeitpunkt in einem schlechten Zustand war. Grund dafür könnte neben den häufigen Transporten im Rahmen eines Besitzwechsels auch das Kopieren des Gemäldes sein. Ein Indiz hierfür sind die vielen früheren Kopien des Bogenschnitzers, die wohl in recht invasiven Pausverfahren hergestellt wurden.[78] Auf jeden Fall ist klar, dass sich das Gemälde Parmigianinos 1585 noch in dieser Sammlung befand. Unklar ist jedoch der Verbleib in den folgenden Jahren, da durch die Enteignung Pérez' im Zuge einer Mordanklage der Aufbewahrungsort der Sammlung nicht gesichert ist.[79] Einzelne

Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del convegno internazionale di studi Parma 13–15 giugno 2002 (= Biblioteca d'arte, Bd. 3). Mailand 2002, S. 165–181, hier S. 167.

76 Vasari: Parmigianino 2004, S. 31.

77 Angela Delaforce: The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II. In: *The Burlington Magazine* 124, Nr. 957 (1982), S. 742–753, hier S. 749: „Un quadro de Un cupido en tabla qesta haciendo Un arco y tiene dos ninos a los pies con su cortina de tafetan bareteado de colores."

78 Vgl. Wald 2002, S. 173.

79 Lange Zeit wurde vermutet, dass vor allem berühmte oder kostbare Gemälde aus Pérez' Sammlung in den Besitz Philipps II. übergegangen seien, da dieser einen Verkauf aus der konfiszierten Sammlung generell blockiert habe. Daran kann gezweifelt werden, da der *Cupido* nicht im Nachlassinventar von Philipp II. im Jahr 1598 verzeichnet ist, obwohl die Auktion bereits 1585 hätte stattfinden sollen, siehe ebd., S. 177, Anm. 34. Allerdings ist diese Auktion nur durch den



Abb. 7 Francesco Mazzola gen. Parmigianino, *Bogenschnitzender Amor*, 1534/1539, 135,5 × 65 cm, ölhaltige Malerei auf Lindenholz, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, GG 275



Abb. 8 Joseph Heintz d. Ä., *Bogenschnitzender Amor*, nach 1603, ölhaltige Malerei auf Holz, 135 × 64 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 1588

Briefverkehr des kaiserlichen Gesandten und Kunsthändlers Khevenhüller bekannt, der in seiner Korrespondenz mit Rudolf II. diese ankündigt und als Preis für ein Original Parmigianinos 400 Dukaten nennt, ebd., S. 177–178, Anm. 34. Die von Wald 2002 nicht beachteten Quellen aus dem Oberösterreichischen Landesarchiv, welches einen Teil des Nachlasses der Familie Khevenhüller aufbewahrt, eröffnen die gesamte Korrespondenz. In Briefbüchern mit Kopien der an Rudolf II. gesendeten Briefe ist der schwierige Ankaufsprozess detaillierter nachzuvollziehen, siehe Karl Rudolf: „Warum sollten Eure Majestät nicht für Sachen, die Ihr Vergnügen bereiten, pro Jahr einige Tausend Gulden ausgeben?“ Correggio und Parmigianino auf dem Weg nach Prag zur Zeit Philipps II. und Philipps III. von Spanien. In: *Studia Rudolphina* 2 (2002), S. 3–15.



Abb. 9 Roelant Savery, Joseph Heintz d. Ä., *Venus und Amor vor der Liebesburg*, um 1605, ölhaltige Malerei auf Leinwand, 135 × 63,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 6953

Indizien lassen sich in der Korrespondenz des kaiserlichen Kunstagenten Hans Khevenhüller (1538–1606) mit Rudolf II. finden. Er informierte den Monarchen im entfernten Prag über die Schwierigkeiten beim Ankauf aufgrund der Anklage gegen Pérez und lässt ohne viel Hoffnung den Kaiser am 26. April 1586 wissen, dass der Verkauf eingestellt worden sei, zumal die Bilder ohnehin in schlechtem Zustand gewesen seien.[80] Selbst wenn sich Rudolf II. anfangs mit einer Kopie zufriedengegeben zu haben scheint, blieb sein Kunstagent weiterhin aktiv, bis im Sommer 1605 das Gemälde des *Bogenschnitzenden Amor* nach Prag gesendet werden konnte.[81]

Allerdings ist bislang noch unklar, aus welchen Gründen und zu welchem Zeitpunkt der damalige Hofkünstler Heintz d. Ä. die Wiener Kopie des *Cupido* angefertigt hat, obwohl der Kaiser bereits im Besitz des Gemäldes war (**Abb. 8**). Erste Vermutungen, dass Heintz d. Ä. selbst im Zuge des stockenden Beschaffungsprozesses nach Madrid gereist sein könnte, um dem ungeduldigen Kaiser wenigstens eine Kopie des begehrten Kunstobjekts zu erstellen, erscheinen eher unwahrscheinlich. In keiner bisher bekannten Korrespondenz wird ein solcher Auftrag, geschweige denn eine Reise angedeutet. Man geht daher davon aus, dass Heintz d. Ä. mehrere Kopien in Prag direkt von dem Original erstellt hat. Rechnet man also die Transportzeit hinzu, kann er frühestens im Herbst 1605 mit der Arbeit daran begonnen haben. Sehr

80 Zitiert nach ebd., S. 7.

81 Die angefertigten Kopien gingen wohl auf dem Seeweg verloren. Der häufig zitierte Aufsatz von Robert Wald im Jahr 2002 bezieht sich lediglich auf die Regesten, siehe Wald 2002, bes. S. 168–170. Eine vollständige Rekonstruktion der historischen Ereignisse, die Auswertung des noch unpublizierten Geheimbuchs von Khevenhüller und die Sachlage der Besitzverhältnisse wird ausführlich von Karl Rudolf diskutiert, siehe Rudolf 2002.

wahrscheinlich ist ein Bericht aus dem 18. Jahrhundert glaubhaft, demnach Heintz d. Ä. weitere Versionen erstellt hat, während er mit der Restaurierung der weit gereisten Tafel betraut war.[82]

Offen bleibt bei dieser These jedoch, wieso eine Version in der Sammlung verblieb, wenn doch Parmigianinos Werk bereits vorhanden gewesen war. Mit dem Blick in das wohl von 1619 stammende *Inventar H* lässt sich eine These zu dieser Beobachtung konstruieren. Dort ist nicht nur das Original Parmigianinos, sondern auch die Heintz-Kopie unter einer Objektnummer genannt: „Ein nackhents dopelts bild, sizent, mit 2 kinderbildel sambt einer landschaft mit Cupito, sambt einer gleichen copia, als ein stuckh ist von Cupido, wie ime ein bogen macht.“[83] Robert Wald geht davon aus, dass mit diesem „dopelts bild“ nicht das Original, sondern die Heintz-Version gemeint ist, da sie bis in das Jahr 1938 noch auf der Rückseite eine Darstellung mit *Venus und Amor vor der Liebesburg* hatte (**Abb. 9**).[84] Heute wird diese Landschaft im gleichen Format mit Burgausblick als Gemeinschaftsarbeit von Roelant Savery und Heintz d. Ä. gesehen.[85] Wald vermutet weiterhin, dass die *Landschaft mit Venus und dem Amorknaben* direkt auf die Rückseite von Heintz' Gemälde gemalt wurde, was einen nachträglichen Transfer im Jahr 1938 auf eine Leinwand voraussetzen würde. Da dieser Malgrundtransfer nicht bekannt ist, muss dies lediglich eine Vermutung bleiben.[86] Man kann jedoch davon ausgehen, dass die Landschaft gleich mit der Anfertigung der Wiener Cupido-Version gemalt und angebracht wurde, da sie sowohl im Format als auch auf thematischer Ebene übereinstimmt.

Es bleibt trotz allem die Frage offen, wie die Hängung dieser drei Objekte war und in welcher Art und Weise sie ausgestellt wurden. Da die ursprüngliche Situation weder erhalten noch durch Quellen oder Berichte belegt ist, darf die nun folgende

82 Wald führt als Quelle Christoph Gottlieb von Murrs in Nürnberg 1771 publizierten Reisebericht *Versuch einer Beschreibung der kaiserlich-königlichen Schatzkammer zu Wien* an, siehe Wald 2002, S. 170–171; Lubomír Konečný: „Cupid Carving His Bow“ from Parmigianino to Rubens. In: *Notes in the History of Art* 34 (2014), H. 1, S. 24–31, hier S. 24.

83 Wilhelm Köhler: Aktenstücke zur Geschichte der Wiener Kunstkammer in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 26 (1906/1907), S. I–XX, hier Reg. 19448, S. IX, Nr. 41.

84 Siehe Jürgen Zimmer: *Joseph Heintz der Ältere als Maler.* Weißenhorn 1971, S. 125–126; vgl. Wald 2002, S. 179, Anm. 46: „This 'Dopelts bild' almost certainly refers to adouble sides painting, ie J. Heintz's copy of Parmigianino's Cupid (Oil on oak panel, Inv. 1588) and the Netherlandish work depicting *Venus and [sic!] Amor vor der Liebesburg* (oil on canvas – inv. no. 6953).“

85 Roelant Savery, *Venus und Amor vor der Liebesburg,* um 1605, Leinwand, 135 × 63,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 6953, ursprüngliche Rückseite von Joseph Heintz' d. Ä. *Bogenschnitzendem Amor,* Inv.-Nr. GG 1588, 1938 abgetrennt, siehe Kunsthistorisches Museum Wien, Objektdatenbank, unter https://www.khm.at/de/object/86109d400f/ [Stand: 01.08.2022].

86 Vgl. ebd.: „It is not absolutly clear whether the *Venus and [sic!] Amor vor der Liebesburg,* which is now on canvas, could not have been painted directly on the reverse of the oak panel of Heintz's copy.“

Rekonstruktion keinesfalls als historisch gegeben angesehen werden. Sie soll lediglich einen Aspekt der Ausstellbarkeit von Kopien im Zusammenhang mit den Originalen eröffnen.

Anhand der Restaurierungsberichte und dem Wissen um die Restaurierung von Parmigianinos Tafel von Heintz d. Ä. ist sich Robert Wald relativ sicher, dass der Hofkünstler das Format der beschädigten Tafel durch Hinzufügen von Brettleisten erweitert hat: „If it is true, as material evidence suggests, that Joseph Heintz the Elder added wooden segments to the panel and reintegrated the painted surface […].“[87] Dieses angenommene Vorgehen führt selbstredend zu der Frage, aus welchem Grund es zu dieser Formaterweiterung gekommen war. In seinen Anmerkungen schlägt Wald dazu zwei Möglichkeiten vor.[88] Entweder könne das Ziel einer Vergrößerung mit einer möglichen Einbettung in Wandpaneelen zusammenhängen, die durch das Dekorationskonzept bereits die Größe vorgegeben haben. Dieser Vorgang konnte jedoch bei keinem anderen angekauften Meisterwerk beobachtet werden und gilt daher als eher unwahrscheinlich; noch dazu wäre eine Rückseitenbemalung dann nicht notwendig gewesen. Als zweite Möglichkeit könnte sich Wald eine Anpassung an die Größenverhältnisse einer Truhe oder eines Kabinettschranks vorstellen, wodurch der *Cupido* von Parmigianino zur Tür oder zum Truhendeckel umfunktioniert worden wäre. Aufgrund des hochrechteckigen Formats wirkt das Anbringen an eine meist längsrechteckige, mit zwei Scharnieren an der Rückwand befestigte Variante in Form eines Deckels als eher unwahrscheinlich. Es ist undenkbar, dass ein so berühmtes Meisterwerk, dessen Ankauf beinahe 20 Jahre gekostet hat und mit einem hohen Aufwand verbunden gewesen war, auf eine Weise auszustellen, die eine ungünstige Position zur Betrachtung bietet: Die Komposition würde quer zum Format liegen.

Bei genauer Überlegung erscheint die Variante des Kabinettschranks doch plausibler. Als Vergleich verweist Wald auf einen Schrank aus spanischer Produktion, der in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert wird (**Abb. 10**).[89] Unklar bleibt jedoch, wie Wald sich die Positionierung der Tafeln denkt. Man hätte bei geöffnetem Schrank zwei Mal den *Bogenschnitzenden Amor* sehen können. Allerdings fehlen hierfür die Belege.

Viel eher ist zu vermuten, dass das kostbare Meisterwerk Parmigianinos in einem hohen Kastenrahmen von einem Deckel geschützt wurde, welcher wiederum aus der Kopie von Heintz d. Ä. und der Landschaft von Savery bestand. Dabei wäre denkbar, dass bei geschlossenem Zustand die Landschaft auf der Außenseite zu sehen war. Bei geöffnetem Kasten konnten dann die beiden Cupido-Gemälde nebeneinander betrachtet werden (**Abb. 11**). Es ist vorstellbar, dass hier bereits eine frühe Form der vergleichenden Kunstbetrachtung angeregt werden sollte, die zu einem regen Austausch

87 Ebd.
88 Ebd., S. 179, Anm. 46
89 Vgl. Artur Rosenauer, Alfred Kohler (Hrsg.): *Hispania – Austria. Kunst um 1492. Die Katholischen Könige Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien*. Ausst.-Kat. Schloss Ambras, Innsbruck; Kunsthistorisches Museum, Wien. Milan 1992, S. 189, Nr. 3 (Gemma Goula).



Abb. 10 Schrank, Katalonien, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, Nussholz, Tempera, Eisen, 153 × 89 × 48 cm, Barcelona, Museo de Artes Decorativas, Inv.-Nr. 64150. In: Ausst.-Kat. Innsbruck/Wien 1992, S. 189, Nr. 3

über die Frage des Originals, des Stils und der Meisterlichkeit der Kopie durch den Hofkünstler selbst geführt haben könnte. Eine ähnliche Präsentationsweise ist bei einem Geschenk Rudolfs II. für die Familie Medici auszumachen, wie jüngst Britta Dümpelmann logisch hergeleitet hat.[90]

Dieses nun recht ausführlich besprochene Beispiel des *Bogenschnitzenden Amor* kann zeigen, wie zwar die Kopien als Objekte des Kulturaustauschs im Rahmen der internationalen Ankaufspolitik genannt werden, aber keine ausführliche kunsthistorische Analyse erfahren. Weiterhin hat sich gezeigt, dass eine objektnahe, werkimmanente Betrachtung epistemischen Wert hat. Der Fokus dieser Untersuchungen liegt auf

90 Vgl. Britta Dümpelmann: Möglichkeitsraum und Idealentwurf. Wesen und Wertschätzung nordalpiner Altarentwürfe am Beispiel von Albrecht Dürers Kalvarienberg in den Uffizien. In: Daniela Bohde, Alessandro Nova (Hrsg.): *Jenseits des Disegno? Die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*. Florenz 2018, S. 70–99.

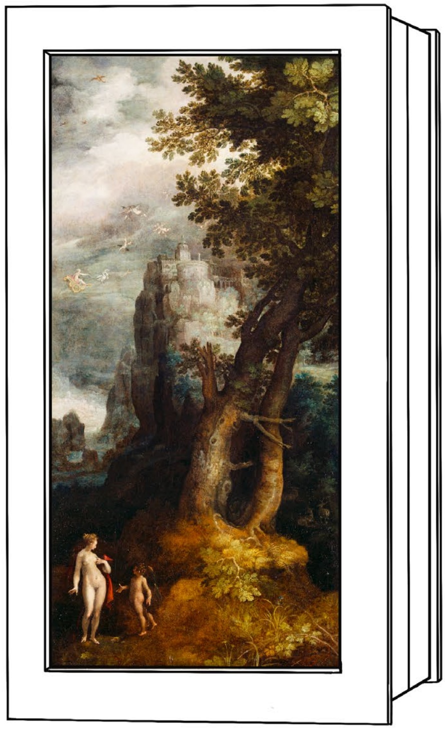


Abb. 11
Rekonstruktion der möglichen Kastenhängung, geschlossen und geöffnet



dem Original des Italieners und dem Wunsch einer möglichst genauen Rekonstruktion der Provenienz. Die Kopie wurde im Vergleich zu den Vorlagen geringer geschätzt, so gering, dass selbst die Version von Heintz d. Ä. nicht in der ständigen Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien zu sehen ist. Dass sich dann sogar die Spur einer Version ganz verliert, ist der Geringschätzung von Kopien in den letzten Jahrhunderten zuzuschreiben. Eine gewisse Missachtung des Könnens Heintz' d. Ä. in dieser doch sehr qualitätvollen Kopie wird im 18. Jahrhundert bei Christoph Gottlieb von Murr sichtbar, der in seinem *Versuch einer Beschreibung der kaiserlich-königlichen Schatzkammer zu Wien* einen überlieferten Bericht über den Hofkünstler anekdotisch aufbereitet. Im Versuch einer Restaurierung soll der Maler das Original „verdorben" haben, was wiederum der Grund für die Kopie gewesen sein soll:

> Der berühmte Cupido, der sich einen Bogen schnitzt, zu dessen Füssen ein lachend und weinender Knabe zu sehen. Dieses Stück ist zu seiner Zeit um viele tausend Gulden gekauft worden. Dabei befindet sich eine Kopey desselben, von Joseph Heinz [sic!], gewesenen Kammermahler, welcher etwas an dem Original verdorben hatte, und diese Kopey dafür verfertigen wollte; weil aber dieselbe dem Originale bei weitem nicht beykam, starb er aus Verdruß darüber. Es gaben sich zwar nach ihm verschiedene, und auch selbst Kupetzky, an, das Original wieder herzustellen, man will es aber nicht mehr wagen, und ist mit gegenwärtigem Schaden zufrieden.[91]

Deutlich wird an diesem Beispiel vor allem, dass zu Zeiten Murrs die italienische Kunst des Cinquecento als unnachahmlich, besonders herausragend bewertet wurde und kein deutscher Künstler, weder damals noch später, an diese Meisterleistung heranreichen konnte. Die Kopie wurde nur als Ersatz für das verlorene Original genannt und somit als minderwertig erachtet. Dass den Künstler aus „Verdruß" über seine Leistung der Tod ereilte, ist sicherlich einer legendenhaften Erzählung zu verdanken. Aus heutiger Sicht muss man Heintz d. Ä. für diese Kopie nämlich dankbar sein, da sich hier die ursprüngliche Farbigkeit erhalten hat, die dem Vorbild durch die häufigen Eingriffe und invasive Kopierverfahren abhandengekommen ist.[92] Die Kopie ist somit dasjenige Objekt der beiden, das näher an der ursprünglichen Farbigkeit und dem historischen Zustand liegt als das Original. Es hält mehr Informationen bereit.[93]

91 [Christoph Gottlieb von Murr]: *Versuch einer Beschreibung der kaiserlich-königlichen Schatzkammer zu Wien.* Nürnberg 1771, S. 15.

92 Zimmer 1971, S. 125.

93 Über die weiteren Wiederholungen des *Bogenschnitzenden Amors,* die mit Heintz d. Ä. in Verbindung gebracht werden, erfährt man jedoch nur am Rande etwas. Weder ihre Provenienzen noch die aktuellen Aufbewahrungsorte wurden bislang ausführlich diskutiert. Zimmer nennt die ihm bekannten Kopien, die mit Heintz d. Ä. und dessen Umfeld in Verbindung gebracht wurden, siehe ebd., S. 125–126; Wald hingegen bildet die Kopien wenigstens ab, wobei im Rahmen des Aufsatzes

2.3.2 Das Kopieren in den Monografien der Figurenmaler

Gemäß der Tradition eines Werkverzeichnisses beziehen die Herausgeber bei der Behandlung des Œuvres eines Künstlers sowohl die von diesem selbst ausgeführten als auch die Kopien Dritter nach dessen Werk mit ein. Dabei zeigt sich bei den bisher über die rudolfinischen Maler erschienenen Publikationen ein heterogener Umgang mit der Erschließungstiefe. Die frühe Arbeit von Konrad Oberhuber aus dem Jahr 1958 über *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers* behandelt im Katalog gemalte Kopien unter dem Aspekt der Zu- bzw. Abschreibung.[94] Eine Weiterentwicklung in der Herangehensweise an einen Werkkatalog stellt Jürgen Zimmers 1971 publizierte Dissertation dar. Dort wird im Katalog jede gefundene Kopie mit Objektdaten und kurzer Diskussion angeführt und wenn möglich auch abgebildet.[95]

Bei den Katalogen zu von Aachen verhält es sich ähnlich. Joachim Jacoby verzichtet allerdings auf eine vollständige Auflistung aller Kopien mit ihren Werkangaben. Vielmehr legt er in den kurzen Katalogtexten die unterschiedlichen Meinungen der Forschungsliteratur dar oder nennt den aktuellen Aufbewahrungsort sowie die jüngste Literatur. In mühsamer Suche muss dann der Sachverhalt aufgearbeitet werden.[96]

eine ausführliche Diskussion unterlassen wurde, siehe Wald 2002, S. 171, Abb. 7e–g, S. 180–181; Konečný fokussiert sich lediglich auf die Kopien von bekannten Künstlern und die Variationen des Themas von Rubens und Spranger, siehe Konečný 2014. Eine umfangreichere Studie über den Cupido von Parmigianino und den mehr als 15 Kopien wurde von Constanze Korb 2002 geleistet. Ihre Arbeit war jedoch bisher nicht einsehbar, siehe Constanze Korb: *Parmigianinos ‚Bogenschnitzender Amor' im Kunsthistorischen Museum in Wien*. Mag. Berlin 2002. Im Rahmen der FOG Design+Art Messe, 12.–15. Januar 2017, war eine weitere Kopie ausgestellt, die dort von der Jason Jacques Gallery als Hintergrunddekoration eingesetzt wurde. Nach Angaben der Galerie soll es sich hier um eine Kopie aus der Schule des Joseph Heintz d. Ä. handeln. Mit den Maßen 50,7 × 27,6 inch (etwa 128,8 × 70,1 cm) ist es kleiner als das die Gemälde von Parmigianino und Heintz d. Ä. (135,5 × 65 cm/135 × 64 cm).

94 Unter den Katalogpunkten „Problematische Gemälde" [S. 237–238] und „Fälschlich zugeschriebene Werke" [S. 239–243] werden gemalte Kopien aufgelistet, aber nicht umfangreich besprochen, siehe Oberhuber 1958.

95 Sehr ausführlich ist dies beispielsweise bei dem oft wiederholten Bildthema *Diana und Aktaeon* zu sehen, bei dem Zimmer nicht nur die unterschiedlichen Reproduktionsstiche durch Aegidius II Sadeler u. a. mit aufführt, sondern auch die gemalten Kopien (nach den Stichen) einzeln aufführt und mit einer nummerierten Kategorisierung versieht, siehe Zimmer 1971, S. 94–98, Nr. A 16. Zur Begründung seiner Kategorien siehe ebd., S. 72. Eine gewisse Problematik zeigt sich jedoch dann häufig bei jenen Werken, die zwar verschollen, aber anhand von Kopien rekonstruierbar sind. Ist keine historische Quelle vorhanden, muss man sich auf die Kennerschaft des Autors verlassen.

96 Vgl. zum Bespiel die Diskussion um die vielen in unterschiedlichen Gattungen ausgeführten Wiederholungen von Hans von Aachens *Die Verkündung an Maria* (BStGS, Inv.-Nr. 1244): Joachim Jacoby: *Hans von Aachen 1552–1615* (= Monographien zur deutschen Barockmalerei). München, Berlin 2000, S. 86–81, Nr. 7.

Weder Michael Henning noch Sally Metzler thematisieren in ihren Publikationen die gemalten Kopien nach Sprangers Bilderfindungen ausführlich.[97] Ausnahmen bilden diverse neue Zuschreibungen, wobei diese meist durch kennerschaftliche Einschätzungen ohne Argumentation begründet werden. Während Henning ganz auf die Nennung von bekannten Nachfolgewerken verzichtet, führt Metzler Kopien abreviaturhaft und mit Lücken im Werkkatalog zu Spranger mit an. Sie werden lediglich im Anhang an einen betreffenden Eintrag gesetzt. Allein Gattung, Aufbewahrungsort und Inventarnummer werden genannt, sind jedoch unzureichend für eine genaue Orientierung. Dabei ergibt sich bei Werken in Privatbesitz das Problem der Unüberprüfbarkeit.

In der jüngeren Forschung über die rudolfinische Kunst wurde über Kopien geschrieben, wenn die Werke auf dem Kunstmarkt ihre Besitzer wechselten und somit aus dem Verborgenen einer privaten Sammlung auftauchten. Am Beispiel einer Rezeptionsreihe der *Büßenden Magdalena* nach einem Vorbild von Heintz d. Ä. wird deutlich, dass in der Diskussion über die Kopien und die Analyse der Aneignungsprozesse Erkenntnisse gewonnen werden können, die weit über eine bloße Künstlerrezeption hinausgehen. Vielmehr hat sich anhand der rege geführten Auseinandersetzung zwischen Zimmer und Vácha ergeben, dass vor allem bei Werken mit christlicher Ikonografie jede Form der Abweichung von der Vorlage auch eine ikonologische Verschiebung beinhalten könnte.[98] Der epistemische Wert einer Zusammenschau von Vorbild und Kopien wurde jedoch häufig außer Acht gelassen, weil im Fokus der Forschung meist die Frage nach einer Zuschreibung im Vordergrund stand. Erst in einem zweiten Schritt wurde der Fokus erweitert, wenn wie bei diesem Beispiel auch über das Medium des Transfers nachgedacht wurde. Bereits Zimmer betont folgerichtig, dass die Wiederholungen mit großer Wahrscheinlichkeit gemalte Stichkopien seien; Vácha kann ebenfalls aufzeigen, dass es sich bei den ‚neuen' Magdalena-Versionen nicht um bloße Kopien handelt, sondern für neue Zwecke angepasste Variationen mit wahrscheinlich konfessionellen Verschiebungen.

Doch wie sind diese gemalten Stichkopien zu bewerten? Sind die meisten Kopien vermutlich durch die Vermittlung der Kupferstiche entstanden? Ferner stellt sich die Frage, ob es bei einer Hypothese bleiben muss, oder ob man diese Abhängigkeiten belegen kann. Lassen sich aus solchen vergleichenden Beobachtungen auch bei den Kopien nach Bartholomäus Spranger erhellende Erkenntnisse ziehen?

97 Vgl. Henning 1987; Ausst.-Kat. New York 2014.

98 Hier sei auf die in der Zeitschrift *Studia Rudolphina* geführte Diskussion von Zimmer und Vácha verwiesen: Jürgen Zimmer: Eine Maria Magdalena – zwei Gemälde. In: *Studia Rudolphina* 8 (2008), S. 58–65; Štěpán Vácha: Noch eine Büßende Maria Magdalena von Joseph Heintz d. Ä. In: *Studia Rudolphina* 10 (2010), S. 178–195; Jürgen Zimmer: „Maria Magdalena mit dem Engelchen" von Joseph Heintz d. Ä. und die Konfessionalisierung. Eine Revision. In: *Studia Rudolphina* 11 (2011), S. 77–88. Der Aspekt der ikonologischen Verschiebung wird ebenfalls in Kapitel 5.1.4 *Transfer der Bildidee über konfessionelle, politische und zeitliche Grenzen* behandelt.

2.3.3 Das Kopieren und das Neuschöpfen

In einzelnen Aufsätzen wurde gezeigt, inwieweit die Inventionen rudolfinischer Künstler und hier vor allem Sprangers als Vorlagen für andere Kunstgattungen gedient haben. Dazu dienten neben Kupferstichen auch meist Zeichnungen oder eigenhändige Gemälde. Unweit von Prag lässt sich in der Dresdner Sammlung beispielsweise ein von Caspar Lehmann (1563–1622) in Glas geschnittenes Werk finden, bei dem er auf eine Zeichnung mit dem Thema *Jupiter und Juno* von Spranger zurückgegriffen hat.[99] Laut Jutta Kappel ist es wahrscheinlich, dass Lehmann das kleine Glasbild zwischen 1588 und 1590 in Prag anfertigte, als er selbst als ‚Hoftrabant' angestellt war.[100] Aufgrund der annähernd gleichen Größen und der seitenrichtigen Wiedergabe des Motivs wurde lange Zeit vermutet, dass eine Zeichnung als Vorlage für den Schnitt diente, die heute in Braunschweig ist (**Abb. 12**).[101] In schnell ausgeführten, breiten Umrissschwüngen wurde die Komposition relativ zügig auf das Blatt gesetzt, Schatten nur grob in teils raschen Linien markiert und zum Schluss mit einem helleren Braun laviert. Unklar bleibt die Armhaltung Jupiters, der Juno vor sich auf der Wolke halten möchte. Hier verschwimmt das Haltemotiv mit den häufig wiederholten Falten des Manteltuchs. Bei dem Vergleich der beiden Darstellungen wird jedoch deutlich, dass sich die Beinhaltung der weiblichen Göttin im Glasschnitt von der Zeichnung unterscheidet. Durch das gestreckte rechte Bein in der Vorlage erhält der Oberkörper eine bogenhafte Überlänge, wohingegen das abgewinkelte Bein in dem Glasschnitt eine stabilere Torsion im Körper erzeugt. Metzler vermutet daher, dass eine andere Zeichnung Sprangers Lehmann als Vorbild gedient haben könnte, die ebenfalls dem Rudolfiner zugeschrieben wird (**Abb. 13**).[102] Die identische Beinstellung würde diese These stützen. An dieser Stelle kann jedoch nur knapp angemerkt werden, dass die Braunschweiger Zeichnung aus stilkritischen Gründen recht wahrscheinlich nicht

99 Zeichnung von Bartholomäus Spranger, *Jupiter und Juno,* 22,6 × 17,4 cm, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum, Inv.-Nr. Z 246; Albrecht Niederstein: Das graphische Werk des Bartholomäus Spranger. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 52 (1931), S. 1–33, hier S. 7, Abb. 1, S. 24, Nr. 6; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 209–210, Nr. 121; darüber hinaus existiert noch ein Stich von Johannes Bara wohl nach der Zeichnung, siehe Olga Drahotová: Comments on Caspar Lehmann, Central European Glass and Hard Stone Engraving. In: *Journal of glass studies* 23 (1981), S. 34–45, hier S. 37; Jutta Kappel: Der kaiserliche Glas- und Edelsteinschneider Caspar Lehmann. Betrachtungen zu seinen Werken für den kurfürstlichen Hof in Dresden. In: Lubomír Konečný et al. (Hrsg.): *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4 .September, 1997*. Prag 1998, S. 254–261, hier S. 260, Anm. 6; gemäß der Quellenlage ist bekannt, dass es von Christian I. von Sachsen 1590 für 30 Rg. erworben und dann 1595 im Dresdner Inventar der kurfürstlichen Sammlung erwähnt wird. Heute befindet es sich nach der Auflösung der Kunstkammer 1832 im Grünen Gewölbe.

100 Ebd., S. 254.

101 Ebd.

102 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, 211, Nr. 122. Die Unstimmigkeiten in Metzlers Argumentation sind wohl durch die seitenverkehrte Abbildung des lehmannschen Glasbilds zu begründen.



Abb. 12 Bartholomäus Spranger, *Jupiter und Juno*, späte 1580er-Jahre, Feder in Braun, braun laviert, mit brauner Federeinfassung auf gelblichem Papier mit dunklen Fasern, mit schwarzer Kreide gewischt und grau getönt, 226×174 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Z 246

von Sprangers Hand ist und es sich hier eher um eine Nachzeichnung der Version aus Everston von unbekannter Hand handelt.[103]

Ganz gleich, welches der beiden Blätter dem Glasschneider zur Verfügung gestanden hat, ist dies ein Beispiel für die Zusammenarbeit von Meistern unterschiedlicher Kunstgattungen. So sind auch viele Skulpturen bekannt, die sich der Kompositionen des Hofkünstlers bedienen und diese flachen Vorlagen in vollplastische Werke übersetzt

103 Da das zeichnerische Œuvre Sprangers noch ungenügend erforscht ist, muss diese Beobachtung als Hinweis auf die weiterführende Forschung stehen bleiben. Hier muss generell das Problem der Spranger-Zeichnungen angesprochen werden. Auch wenn Sally Metzler in der jüngsten Publikation die Forschungsergebnisse ihrer unpublizierten Doktorarbeit (Princeton 1997) einfließen lässt, sind die Zuschreibungen wie in diesem Fall nicht immer schlüssig. Erste Beobachtungen legen nahe, dass das Braunschweiger Blatt eher aus der Hand eines Künstlers ist, dessen Zeichenduktus bereits bei anderen Spranger-Kopien gefunden werden kann. Besonders gut erkennt man ihn an einer eher breiteren Feder, die in den Figurenumrissen gerne Kanten bildet. Einiges deutet darauf hin, dass man es wohl mit Franz Aspruck zu tun hat. Zukünftige Untersuchungen müssten diese Vermutung noch bestätigen.



Abb. 13 Bartholomäus Spranger, *Jupiter und Juno*, 1580er-Jahre, Kreide, Tusche, laviert und weiß gehöht auf grau gefärbtem Papier, 19,3×14,1 cm, Evanston [IL], Block Museum, Northwestern University, Inv.-Nr. 1985.6

haben.[104] Das Austauschen von ganzen Kompositionen und einzelnen Figuren am Prager Hof wurde in der Forschung bereits oft diskutiert. Dabei zeigt sich wie in diesem Beispiel, dass die in Prag produzierten Kunstobjekte sowohl wegen ihrer Bildideen als auch wegen der Qualität ihrer Ausführung geschätzte Objekte an anderen Höfen waren.

Doch selbst unter den rudolfinischen Malern fand dieser Austausch in Form von Übernahmen einzelner Figuren statt. Gelungene Kompositionen oder berühmt gewordene Formen wurden gezielt zitiert und in einen neuen Kontext überführt. Ein besonders eindeutiges Beispiel dieser Art ist im Kupferstich von Aegidius II Sadeler *Minerva führt Pictura zu den Freien Künsten* (**Abb. 14**) zu erkennen, der auf eine Invention von Aachens zurückgeht. Neben Zitaten von antiken Statuen und zeitgenössischen Traktaten der Astronomie ist es für Günther Irmscher nicht überraschend, „[…] daß auch diese Figur [Minerva] einem berühmten Kunstwerk der Zeit entlehnt wird, nämlich einer weiblichen Randfigur links außen in Hendrick Goltzius' Stich *Hochzeit von*

104 Beispiele hierfür finden sich im Katalog der Bildreihen unter Kat.-Nr. B 14, G 13–G 15.



Abb. 14 Aegidius II Sadeler nach Hans von Aachen, *Minerva führt Pictura zu den Freien Künsten*, 1594–1597, Kupferstich, 464 × 385 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-7023



Abb. 15 Hendrick Goltzius nach Bartholomäus Spranger, *Hochzeit von Cupido und Psyche (Götterfest)*, 1587, Kupferstich, 435 × 861 mm (3 Platten), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1881-A-4866X



Abb. 16
Vergleich im Detail von Abb. 15 (links) und Abb. 14 (rechts)

Amor und Psyche (1587) nach Bartholomäus Spranger".[105] In neuem Kontext findet sich hier eine der typischen Spranger-Figuren wieder (**Abb. 15, 16**). Nun gilt es, nach diesen beiden Beispielen das Begriffliche zu konkretisieren. Denn genauer gesagt handelt es sich dabei nicht um Kopien im engeren Sinne: Die Verwendung ganzer Kompositionen oder einzelner Motive sowie die Nutzung fremder Werke als Vorlagen ist sowohl Teil einer traditionellen Kunstproduktion als auch Belegt für die ästhetischen Prinzipien von Imitation, Aneignung und Übertreffen. Würde man die Wiederverwendung von Werken oder Details davon allein unter dem Prozess des Kopierens subsummieren, vernachlässigte man die Komplexität dieser Phänomene. Ziel dieser Arbeit muss es daher auch sein, den Facettenreichtum dieser Transfer- und Adaptionsprozesse deutlicher aufzuzeigen, als es mit diesen einführenden Beispielen angeschnitten werden konnte.

So wurde in der Untersuchung zum Prager Hof bereits deutlich herausgearbeitet, dass hinter den Werken – quasi als mentalitätsgeschichtlicher Überbau – ein wetteifernder Geist in den piktoralen Beziehungen auszumachen ist, die Prinzipen der *Imitatio* und der *Aemulatio*.[106] Es wird aufzuzeigen sein, welches Verständnis dieser Kunstprinzipien

105 Günther Irmscher: Iterum iterumque: Aegidius II Sadelers Minerva-Pictura-Stich und eine Stichkopie in protestantischer Umdeutung nach Hans Maeß. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 82–92, hier S. 87.

106 Lars Olof Larsson: Imitatio en aemulatio. Adriaen de Vries en de beeldhouwkunst van de Oudheid. In: Frits Scholten (Hrsg.): *Adriaen de Vries, 1556–1626. Keizerlijk beeldhouwer* Rijksmuseum, Amsterdam; Nationalmuseum, Stockholm; J. Paul Getty Museum, Los Angeles [CA]. Amsterdam 1998, S. 52–58; Thomas DaCosta Kaufmann: Reading van Mander on the Reception of Rome. A Crux in the Biography of Spranger in the Schilder-Boeck. In: Nicole Dacos (Hrsg.): *Fiamminghi a Roma 1508–1608. Atti del Convegno Internazionale, Brüssel 24.–25. Feburar 1995.*

aus den Werken der Rudolfiner und vor allem aus dem Verhältnis der Rezeptionswerke zu den Vorbildern abzulesen sein wird. Zwar wurde in der rudolfinischen Kunst das Nacheifern oder Imitieren der Antike praktiziert, es stand jedoch nicht im Vordergrund. Reitz führt aus, dass Kopien nach Antiken und Meisterwerken weitestgehend fehlen, wohingegen man der freien Adaption vielfach begegnen könne.[107] Ebenso wenig ist die Vorstellung der *Imitatio* allein auf das Imitieren der Natur oder die antiken Vorbilder beschränkt.[108]

Selbst wenn also die aus der antiken Rhetorik entlehnten und durch die italienische Renaissance geprägten Vorstellung dieser kunsttheoretischen Begriffe nördlich der Alpen auf die rudolfinische Kunst und ihre Rezeption Anwendung finden, unterliegen sie doch anderen Ausdeutungen. Reitz fasst am Ende ihrer Ausführungen über die *Aemulatio* am Hof zusammen, dass „der Begriff der *Aemulatio,* den die Forschung für die Prager Hofkunst häufig hervorgehoben hat, […] hier nicht nur als bloßer Überbietungstopos zu verstehen [ist], sondern auch als der Einsatz künstlerischer Ausdrucksdimensionen, die bewusst vom Naturbild und der klassischen Tradition abweichen".[109]

Bei der *Imitatio* hingegen beschränken sich die rudolfinischen Künstler*innen nicht allein auf die antiken Vorbilder oder die Natur, sondern schöpfen aus den eigenen und fremden Ideen.[110] Das Imitieren von Stilen oder das häufige Zitieren, Variieren und gegenseitige Kopieren muss demnach als erwünschter und etablierten Prozess verstanden werden, durch den aufgrund eines regen Austauschs neue Werke entstanden. So kann Lehmanns Übernahme der sprangersche Zeichnung nicht nur als Kopie und die Zeichnung selbst als Vorlage für ein Kunstwerk verstanden werden. Vielmehr überlässt Spranger dem Glasschneider die Zeichnung, der die Bilderfindung in ein anderes Medium transferiert. Bei der Erstellung des Glasschnitts war Lehmann äußerst bemüht, nicht nur die gewundenen Figuren Sprangers präzise zu übernehmen. Vielmehr interpretierte er die in Sprangers Zeichnung lediglich grob formulierten Linien und Schwünge für den Hintergrund. Generell muss dieser Übernahmeprozess so verstanden werden, dass die Bildideen Sprangers als würdig und geeignet erachtet wurden – unabhängig von ihrer raschen und stakkatohaften Ausführung –, trotz eines hohen technischen und materiellen Aufwands in ein langlebigeres Medium übertragen zu werden.[111]

Rom 1999, S. 295–304; DaCosta Kaufmann: Essay 2004, S. 60–61; Reitz: Discordia 2015, S. 25, bes. S. 483–487 im Kapitel *Das emulative Bild*.

107 Ebd., S. 557.

108 DaCosta Kaufmann: Essay 2004, S. 59–61.

109 Evelyn Reitz: Die Schmiede des Vulkan als Spiegel des Selbst. Amalgamierung eines antiken Bildthemas durch Adriaen de Vries in Prag. In: Uwe Fleckner et al. (Hrsg.): *Der Künstler in der Fremde. Migration – Reise – Exil* (= Mnemosyne, Bd. 3). Berlin, Boston 2015, S. 27–45, hier S. 35.

110 Jaromír Neumann: Rudolfínské umění I. In: *Umění* 25 (1977), S. 400–448, hier S. 438–439; DaCosta Kaufmann: Essay 2004, S. 60.

111 Weitere Beispiele aus dem Bereich des Kunsthandwerks, insbesondere in den Reliefkünsten, lassen sich finden, doch würde eine Ausführung vom eigentlichen Thema dieser Arbeit, den

2.4 Das Potenzial der Kopien und die Problematisierung anachronistischer Begriffskonzepte

Wie diese stichprobenartigen Einblicke aufzeigen, steckt in der Objektgruppe der Kopien ein großes Potenzial, das zum Erkenntnisgewinn bezüglich diverser Fragestellungen dienen kann. Dabei scheint die kennerschaftliche Suche nach dem Original und der Kopie die nebensächliche Frage zu sein. Bereits die Entstehungskontexte und die Akteure sind meist unbekannt. Aufgrund der ungenauen Quellenlage und einer zunftunabhängigen Arbeitsweise ist über die meisten Maler am Prager Hof bezüglich einer Werkstatt oder eines Werkstattbetriebs, der für das Erstellen von Kopien verantwortlich wäre, nur wenig zu erfahren. Sicherlich kann man nicht von einer spätmittelalterlichen ökonomisch arbeitenden Produktion wie im Fall der Cranach-Werkstatt ausgehen. Bezüglich der Organisation und Arbeitsweise direkt am Hof besteht in der Forschung noch dazu große Unstimmigkeit, da die einzelnen Maler darüber hinaus eine individuelle Arbeitsweise pflegten. Während man von Hans von Aachen sogar namentlich diverse Gehilfen kennt, scheint Spranger lediglich über temporäre Mitarbeiter ohne feste Anstellung für einzelne Projekte verfügt zu haben, was DaCosta Kaufmann bei dem Zyklus für St. Georg vermutet und was Eliška Fučíková auf andere Werke überträgt.[112] Die Bezeichnung von Kopien, also

Kopien in Form von Gemälden, ablenken. Bis in das frühe 18. Jahrhundert dienten Kupferstiche nach Sprangers Inventionen als Vorlage für kunsthandwerkliche Objekte, wie ein Elfenbeinrelief des Danziger Bildschnitzers Jacob Dobbermann (1682–1745) zeigt, das er vermutlich während seiner Anstellung als Hofkünstler beim Landgraf von Hessen-Kassel anfertigte: Jacob Dobbermann, *Homage to Venus* [Venus wird von Nymphen gehuldigt], um 1730–1740, 14 × 11,6 cm, Elfenbeinrelief, London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. A.22–1962 https://collections.vam.ac.uk/item/O350032/homage-to-venus-relief-dobbermann-jacob/ [Stand: 01.08.2022]. Wahrscheinlich liegt hier Jan Mullers Kupferstich *Huldigung der Venus* nach einem Entwurf Bartholomäus Sprangers zugrunde, Jan Muller, *Huldigung der Venus,* 1589–1593, Kupferstich, 28,5 × 20,3 cm (Blatt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-32.207, Vgl. Jan P. Filedt Kok, Ger Luijten (Hrsg.): *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*. Bd. 7–9: *The Muller Dynasty,* 3 Bde. Rotterdam 1999, Bd. 2, Nr. II/V, S. 202. Ein anderes Beispiel ist bei einem Holzrelief in der Fondation Bemberg in Toulouse zu erkennen, das dort als Schule des Bartholomäus Spranger geführt wird. Hier wurde ebenfalls ein Stich Mullers als Vorlage verwendet, Jan Muller, *Oread entfernt einen Dorn aus dem Fuß eines Satyrn,* nach 1592, Kupferstich, 26,8 × 20,9 cm (Blatt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1893-A-17935; vgl. ebd., Bd. 2, Nr. 71, S. 201. Gleiches Motiv liegt auch als Elfenbeinrelief von Ignaz Elhafen vor: *Nymphe, Fraun und Satyr,* um 1693–1700, Elfenbein, 13 × 9,5 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Elf 265.

112 Vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 253–254, Nr. 20.14–20.16; Fučíková folgt dieser These, vgl. Fučíková: Castle 1997, S. 23. Zu Hans von Aachen siehe Eliška Fučíková: Hans Speckaert, Hans von Aachen and Artists around Them. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 38–44, hier S. 43.

anonymen Gemälden der Rezeption, als ‚Werkstattarbeiten' befriedigt eher die finanziellen Interessen des Kunstmarkts, als ein ernstzunehmender Zuschreibungsversuch zu sein. Angesichts des aktuellen Wissensstands zum direkten Umfeld der Maler am Hof Rudolfs II. scheint es ausgeschlossen, dass diese vielen gemalten und gezeichneten Kopien wirklich im engeren Hofumfeld geschaffen wurden. Es soll daher in der vorliegenden Arbeit von der Grundannahme ausgegangen werden, dass diese Werke nicht direkt am Hof entstanden. Sie sind vielmehr Belege einer Rezeption über die Prager Stadtgrenzen hinaus.

Außerdem muss in den meisten Fällen von einer Zuschreibung an namentlich bekannte Maler*innen häufig abgesehen werden. Aus Gründen der unsorgfältigen Aufbewahrung, des Fehlens von Aufträgen und Rechnungen in Schriftform und des jahrhundertelangen Desinteresses an den Werken ist eine quellengestützte Künstlerbestimmung kaum möglich. Ebenso ungangbar ist die Methode der Stilbestimmung bei Kopien, deren Ziel es vor allem war, eine möglichst identische ästhetische Erscheinung zu erzeugen. Die wichtigen Merkmale für eine Händescheidung wie Augenform, Gewandbehandlung und Figurenbildung entfallen meist. Daher muss allgemeiner von einer zeitgenössischen Kunstpraxis, Marktlage und Arbeitsweise ausgegangen werden, um Thesen für die Funktion der besprochenen Werke aufstellen zu können. Neben den klassischen kunsthistorischen Ansätzen von Zuschreibung und Stilbestimmung kann das historische Wissen um die Beauftragung, Herstellung und Verwendung der Kopien zu einem besseren Verständnis eines zeitgenössischen Umgangs mit diesen Kunstwerken beitragen. In den zuvor genannten Beispielen wurde gezeigt, dass zu dem Kontext eines Werks in Fragen der geschichtlichen Verortung ebenso die Rezeption wie auch das unterschiedliche Rezeptionsverhalten gehören. Demnach lautet die Frage, ob es eine Rezeption der einzelnen Künstler oder eine Rezeption der rudolfinischen Kunst gegeben hat.

Da es nicht möglich ist, in diesem Rahmen auf alle unterschiedlichen Nachahmungsverfahren einzugehen, erfolgt hier eine Beschränkung auf möglichst exakt gemalte Kopien einer ganzen Bilderfindung.[113] Ausgeklammert werden somit die Adaptionen von Versatzstücken der rudolfinischen Malerei, die nachfolgende Künstler*innen zu neuen Werken mit eigenen Bilderfindungen angeregt haben. Diese Vorgehensweise geschieht aus einem einfachen Grund: Es handelt sich dabei um die der Kunst eigene Verfahrensweise von Aneignung und Neuerfindung, einem Lernen durch die Wiederholung von Vorbildern.

113 Der Begriff der ‚exakten Kopie' erlebt in den letzten Jahren wieder eine Konjunktur, siehe: Antonia Putzger et al. (Hrsg.): *Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900.* Berlin, Boston 2018; Christine Unsinn: Eine exakte Teilkopie von Joos van Cleve. Zur Funktion von Kopien im frühen 16. Jahrhundert. In: *kunsttexte.de* 1 (Original – Kopie – Fälschung) (2018), S. 1–10, unter: https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/19757 [Stand: 01.08.2022].

Bei allen bis zu diesem Punkt angesprochenen Studien, sei es allgemein zum Prager Hof, zur rudolfinischen Kunst oder gar zu Fragen des Kulturaustauschs, spielten die Kopien eine marginale Rolle, selbst wenn auf manche Gemälde für den Kaiser bis zu 20 Kopien kommen können (**Kat.-Nr. Bildreihe A, G**). Es ist erstaunlich, wie stark sowohl die frühe kennerschaftliche Kunstbeschreibung in der Anfangszeit der Disziplin als auch die heutige Forschung vom Diktat des Kunstmarkts beeinflusst ist. Denn allein dort ist es für den seriösen Verkauf besonders wichtig, zwischen Kopie und Original zu unterscheiden, um einen Betrug im Verkaufsprozess auszuschließen. Aus wirtschaftlichem Interesse erhalten die Werke Titel, die sie in den Kontext eines gewinnbringenderen Künstlers stellt. Es finden sich Bezeichnungen wie ‚Prager Schule', ‚Werkstatt von …' oder bei großer Unschlüssigkeit meist die Präposition ‚nach …', die eine Rezeption oder eine direkte Wiederholung beinhalten kann. Kopien nach Kupferstichen werden dann häufig mit der Zuschreibung an einen unbekannten Nachahmer versehen.[114] Erst wenn eine dieser Kopien oder Nachfolgewerke auf dem Kunstmarkt auftauchen und das Interesse der Forschung wecken, wird über Zu- oder Abschreibung diskutiert, um im kennerschaftlichen Kreis das Œuvre eines Künstlers zu mehren oder zu schmälern.

Blickt man also auf die aktuelle Forschung, stehen dort vor allem die sogenannten Originale im Mittelpunkt: kanonisierte Hauptwerke der europäischen Geschichte, über die man sich in vielen Abschlussarbeiten, Forschungsprojekten und Publikationen streitet oder einig ist. So relevant diese Forschungsstandpunkte sind, vernachlässigen sie dennoch einen großen Teil des Bestands an Werken, die eine lange eigene Objektbiografie haben und aussagekräftige Zeugnisse der jeweiligen Epoche sein können. Voraussetzung für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung ist aber nicht nur die Bereitschaft, sich auf diese Objekte einzulassen, sondern auch das Entwickeln einer anderen Methodik, um historische Bedeutungszusammenhänge trotz großer Überlieferungslücken greifbar zu machen.

Unabhängig von ihren unterschiedlichen Funktionen weisen Gemäldekopien auf einen zeitgenössischen Bedarf an einer Reproduktion, einer Vervielfältigung hin. Doch diese Beobachtung wurde bereits in frühen Publikationen vernachlässigt oder nicht vorgenommen.

In einer der ersten Teilveröffentlichungen des Inventars der kaiserlichen Gemäldesammlung in Prag durch Anton Perger 1864 spielten die Kopien selbst keine Rolle. Vielmehr entschied er sich aus Platzgründen und wegen einer scheinbaren Nutzlosigkeit komplett auf ihre Nennung zu verzichten:

114 Beispielhaft seien an dieser Stelle zwei zum Verkauf stehende Gemälde genannt, die aufgrund einer nicht möglichen Zuschreibung zu einer Künstleridentität ein Ersatzlabel bekommen haben: Aukt.-Kat. Sotheby's New York 2007. Sotheby's New York: *Sale N08321: Important Old Master Paintings & European Works of Art*. Aukt.-Kat., 8.6.2007, Lot. 346; ebenso Aukt.-Kat. Karl & Faber 2016. Karl & Faber: *Auktion 268: Alte Meister. Kunst des 19. Jahrhunderts*. Aukt.-Kat. München, 29.4.2016, S. 4.

> Es werden hier nur die Ölgemälde und Originalbilder angeführt. Copien und solche Bilder, welche in dem Inventar als schlecht bezeichnet werden, fallen, um des Raumes willen und weil sie überhaupt keinen Nutzen gewähren, hinweg. Das einzige, wozu sie allenfalls als Beleg dienen könnten, ist das, dass man eben nicht mit gar zu strenger Auswahl sammelte.[115]

Bei dieser Aburteilung wurden die historischen Bedingungen für die Marktlage, die schlechten Ankaufmöglichkeiten oder eine zeitgenössische Bewertung dieser Kopien von Perger berücksichtigt. Dies moniert Zimmermann 1905 und entschied sich dafür, die Bemerkungen über Original und Kopie, soweit vorhanden, wieder einzusetzen.[116] Erst seine editorische Herangehensweise eröffnet die Möglichkeit, in historischen Kategorien zu denken. Doch ist Perger hier kein direkter Vorwurf zu machen. Die Gründe in der bisherigen Unterschlagung und Missachtung der großen Werkgruppe ‚Kopien' sind in der Entwicklung des Fachs Kunstgeschichte aus einem kennerschaftlichen Spezialistentum zu suchen.

2.5 Die Wahl der Methode bei der Untersuchung eines heterogenen anonymen Rezeptionsverhaltens

Erwachsen aus der Tradition einer gelehrten Kunstkennerschaft fokussierte sich über eine lange Zeit hinweg die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kopien zunächst auf die Frage der Autorschaft. Mit dem Ziel einer fundierten Zu- oder Abschreibung wurden im Rahmen von Werkkatalogen die als ‚Kopien' bezeichneten Objekte meist nur oberflächlich geprüft. Neben der Stilanalyse als Methode wurde als Kriterium die Art der Malerei begutachtet, wobei jene Werke minderer Qualität in den Bereich der Werkstatt und Nachahmer gestellt wurden. Dabei ist zu betonen, dass diese an Hauptwerken orientierte Forschung und das Vernachlässigen der Kopien oder Fälschungen in gewisser Weise ahistorisch ist, denn „[i]nsgesamt ist die Frage nach dem Original im Kontext der *Imitatio-Aemulatio*-Dialektik verortet, deren Parameter von denen des original-schöpferischen Geniekonzepts der Moderne wesentlich verschieden sind".[117]

Die Untersuchung der Rezeption eines Künstlers und dadurch der Kontextualisierung der Werke in ihrer Zeit verspricht, ein facettenreicheres Bild einer Epoche und ihres Kunstverständnisses zu geben. Es gilt zu klären, welche Aussage aus der Analyse

115 Anton Perger: Studien zur Geschichte der k. k. Gemäldegallerie im Belvedere zu Wien. In: *Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereins zu Wien* 7 (1864), S. 100–168, hier S. 104. Hervorhebung im Original.

116 Zimmermann 1905, S. XIII.

117 Philipp von Rosen: Fälschung und Original. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 93–95, hier S. 94.

einer großen Anzahl der Kopien im Hinblick auf die Rezeptionsarten zu treffen sind und ob nicht sogar der kunsthistorische Kanon angepasst werden sollte.

Bevor allerdings diese weitgreifenden Fragen behandelt werden können oder gar interpretative Schlüsse gezogen werden dürfen, müssen die als ‚Kopien' bezeichneten Werke in ihrer originären Objekthaftigkeit eingehend untersucht werden. Um der Rezeptionsfrage weiterhin nachkommen zu können, soll stets von einer Reihe ausgegangen werden, der in vielen Kopien die gleiche Bilderfindung zugrunde liegt. Durch die Methode des Vergleichs und der Einbettung der Komposition in die Darstellungstradition wird in dieser werkimmanenten Herangehensweise nach der Art und dem Grund des Kopierens gesucht.

Es darf an dieser Stelle nicht versäumt werden zu betonen, dass eine Kopie weit mehr als nur die Wiederholung eines Originals ist. Neben der aktiven und sichtbaren Funktion als Vervielfältigung ist die Kopie „[…] ja zunächst eine Form der Nachahmung von Vorbildern und damit Teil und Voraussetzung aller denkbaren Lernprozesse".[118] In den wenigen Auseinandersetzungen mit Kopien in Ausstellungen und Publikationen versuchte man, das schwierige Feld zunächst durch eine Ausdifferenzierung der Begriffe zu ordnen. Erst in den letzten Jahren, im Zuge einer kulturwissenschaftlichen Herangehensweise im Hinblick auf Fragen des Kulturtransfers, werden Kopien als Medien des Transfers erkannt und als untersuchungswürdig erachtet.

Es ist zuerst aber zu betonen, dass sich die vorliegende Arbeit nicht als umfassende Darstellung der Rezeption des Prager Hofs versteht. Im Rahmen einer solchen Qualifikationsschrift kann sie nicht geleistet werden. Vielmehr dienen die hier vorgestellten Fallbeispiele zur Erprobung einer Methode. Wie sich zeigen wird, lassen sich hinter bloßen Kopien umfangreiche Transferphänomene ausmachen. Inwieweit dieser Ansatz für zukünftige Forschungen Relevanz erhalten bzw. behalten wird, ist im aktuellen Diskurs nicht absehbar. Trotz allem zeigt diese Untersuchung, welche neuen Erkenntnisse aus der bisher unerforschten Objektgruppe gewonnen werden können. Um das Untersuchungsfeld einzugrenzen, wird dabei ein Fokus auf den Hofkünstler Spranger gelegt und die Rezeptionsreihen der beiden anderen Figurenmaler Heintz d. Ä. und von Aachen als Beispiele herangezogen. Nach dieser werkorientierten Untersuchung soll der Blick weiter geöffnet werden, um die Frage nach der Rolle dieser Werke im Kunstdiskurs zu stellen. Es ist bisher weder hinterfragt worden, ob ein Bewusstsein vonseiten der Sammelnden und Künstler*innen für diese Gemälde bestanden hat, noch ist eindeutig geklärt worden, ob es für diese Werke eine eigene Form der Betrachtung gibt. Das Ziel dieser Arbeit besteht folglich in der Einbettung einer großen Werkgruppe in den ästhetischen Prozess um 1600. Neben der Frage nach der Funktion und dem Versuch der Rekonstruktion von Arbeitsprozessen steht vor allem der Transfer von

118 Friderike Klauner: Kopie und Geschmack. In: Heribert Hutter (Hrsg.): *Original – Kopie – Replik – Paraphrase* (= Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Bd. 1213). Ausst.-Kat., Wien. Wien 1980, S. 6–17, hier S. 6.

Bildideen im Vordergrund. Was in der Kunstgeschichtsforschung traditionell mit dem Begriff ‚Einfluss' oder ‚Nachwirkung' bezeichnet wurde, muss angesichts der neuen Erkenntnissen im Feld des Kulturtransfers neu betrachtet werden. Ging man bisher davon aus, dass alle wichtigen Erneuerungen von der Metropole Prag in die ‚peripheren' Regionen ausstrahlten, bleibt zu fragen, wie dieses ‚Ausstrahlen' funktioniert hat bzw. was genau übertragen wurde.

Im Rahmen dieser Arbeit soll demnach gefragt werden, wie sich in einer Rezeptionsfolge Vorbild und Wiederholung zueinander verhalten. Ziel ist es, bei einigen Beispielen zu klären, welche Funktion die neu entstandenen Werke als Wiederholung noch besitzen. Dabei soll ebenfalls hinterfragt werden, wie stark das Bewusstsein des primären Werks im nachfolgenden Gemälde noch sichtbar ist.

Als Grundlage dienen vor allem Fallbeispiele von Rezeptionsreihen. Die Auswahl ist zum einen historisch bedingt. Es wurden jene Werkketten analysiert, die eine möglichst vielseitige und zahlreiche Auseinandersetzung erkennen lassen. Es ist nicht auszuschließen, dass im Verlauf der Geschichte unzählige Werke verloren gingen oder aufgrund eines Mangels an Qualität oder Anonymität nicht aufbewahrt wurden. Dem fragmentarischen Blick sollen Fallstudien entgegengehalten werden, um die Bandbreite dieser Transferphänomene aufzeigen zu können.

Um den Rahmen einzugrenzen, soll nun der Hofmaler Bartholomäus Spranger im Fokus stehen, da in seiner Person eine lange Kontinuität am Hof Rudolfs II. auszumachen ist und die Kopien, die ihm oder seiner Werkstatt bislang zugeschrieben werden, bisher kaum in der Forschung diskutiert wurden. Es existiert zwar seit der monografischen Ausstellung 2014 *Bartholomeus Spranger – Splendor and Eroticism in Imperial Prague* ein Katalog zum Werk des Künstlers, aber bereits Reitz weist darauf hin, dass Metzler in dieser Publikation eben jene Werke aus dem nahen und fernen Umfeld weitgehend vernachlässigt. Lediglich im Anhang steht auf wenigen Seiten eine kurze Zusammenfassung von abgeschriebenen Werken.[119] Mit dieser Untersuchung soll also ein erster Schritt unternommen werden, um das scheinbar unüberschaubare Feld der Spranger-Rezeption mit der hier vorgestellten Methode für zukünftige Forschungen zu kartieren.

119 Reitz: Rezension 2015, S. 135.

3 Sprechen und Schreiben über Kopien

Dass die Erforschung von Kopien als Werke der Rezeption schwierig ist, ergibt sich auch aufgrund von zwei unterschiedlichen Grundproblemen. Da besteht auf der einen Seite ein Mangel an überliefertem Wissen, sprich: Quellenmaterial. Durch eine langjährige Marginalisierung von Werken, die dem Spektrum der Kopien einbeschrieben sind, fehlt häufig eine umfangreiche Dokumentation zu Auftraggebern und Provenienzen bis hin zu einer zuverlässigen Dokumentation bei der Erfassung in Sammlungen. Hinzu kommt die Tatsache, dass sich viele dieser Werke in Privatbesitz befinden und sich damit einer wissenschaftlichen Analyse entziehen können.

Auf der anderen Seite änderte sich im 20. Jahrhundert eben diese wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kunstwerken, sodass man stets den jeweiligen zeitgenössischen Diskurs im Blick behalten muss, wenn die Werke kunsttheoretisch eingebettet werden sollen. Es muss daher neben einem Überblick über die Forschungsgeschichte des Prager Hofs ebenso die Begriffsgeschichte bis hin zu den großen Zügen des Kopiendiskurses analysiert werden. Erst dann wird es möglich sein, die Objekte kontextualisieren zu können, ohne auf überholte Kategorisierungen oder menalitätsgeschichtliche Konzepte hineinzufallen. Im Rahmen einer Annäherung an die passenden Begrifflichkeiten kann bereits hier vorweggenommen werden, dass laut Ariane Mensger „ein Blick zurück in die lange Geschichte der Kunst […] schnell deutlich [macht], dass das Verständnis von Kopie und Original und die damit einhergehenden Wertungen zeitlich und kontextuell determiniert sind“.[120]

Möchte man demnach den Gebrauch und die Bewertung von Kopien betrachten, muss auch die Etymologie des Begriffs bezüglich seiner Verwendung und dem kulturellen Umfeld untersucht werden.

Um die Zusammenhänge sichtbar zu machen, wird zunächst in einschlägigen Traktaten zur Kunsttheorie, kennerschaftlichen Texten und Wörterbüchern nach den Begriffen gesucht. Im Anschluss daran sollen die Beobachtungen mit der Forschungsgeschichte zu Kopien in der Kunstgeschichte verwoben werden. Ziel ist ein Zusammenführen von bisher getrennt voneinander untersuchten Diskursen. Mit

120 Ariane Mensger: Déja-vu. Von Kopien und anderen Originalen. In: dies. (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012, S. 30–45, hier S. 33.

dieser Vorgehensweise kann eine allgemeine Kunsthistoriografie zum Gebrauch und zum Verständnis von Kopien erstellt werden.

3.1 Die diametrale Beziehung von Kopie und Original

Original und Kopie existieren lediglich als komplementäre Konzepte: Ohne ein Original kann es keine Kopie geben und ohne die Existenz einer Kopie ist das Betonen der Originalität eines Objekts auch nicht notwendig.[121] Das zuerst entstandene Werk ist das Original. Etymologisch leitet sich der Begriff vom lateinischen *origo* ab, das mit ‚Ursprung' übersetzt werden kann. In den einschlägigen Nachschlagewerken des Fachs wird der Begriff vornehmlich in Abgrenzung zur ‚Kopie' definiert. Bereits das *Grimm'sche Deutsche Wörterbuch* von 1889 erklärt, dass das Original „das ursprüngliche im gegensatze zur kopie oder nachahmung"[122] sei. Auch die neueren Lexika manifestieren dieses Gegensatzpaar immer wieder bei der Definition von ‚Original'. Überdies wird im *Deutschen Wörterbuch* (1889) eine andere Bedeutungsebene des Begriffs ‚Original' angefügt. Damit kann nämlich auch dasjenige bezeichnet werden, das der Künstler real sieht bzw. imaginierend vor seinem inneren Auge als Vorlage für sein Werk steht: „das vor- oder urbild, im gegensatze zur abbildung (porträt) oder nachbildung".[123]

Selbst viele Jahre später wird dieses diametrale Paar auch im *Lexikon der Kunst* zur Definition von ‚Original' eingesetzt, wobei nun die möglichen Abstufungen von Werkwiederholungen mit einbezogen werden. Denn hier ist das Original „das ursprüngliche Kunstwerk im Unterschied zur eigenhändigen Replik, zur Werkstattwiederholung, Kopie, Reproduktion oder Fälschung, außerdem die erstgefertigte (und von Hand unterschriebene) Fassung eines Schriftsatzes".[124]

Präziser lautet diese Erweiterung in *Metzlers Lexikon zur Kunst*. Selbst wenn der Eintrag von Philipp von Rosen den Titel *Fälschung und Original,* also augenscheinlich ein anderes Begriffspaar thematisiert, wird auch hier die Definition von ‚Original' in Abgrenzung zu den unterschiedlichen Wiederholungsstufen geführt:

> Als Original wird in der Regel das von dem Künstler, dem das Werk zugeschrieben wird, mehr oder minder persönlich konzipierte und vor allem auch eigenhändig ausgeführte Kunstwerk angesehen, das also keine Umsetzung seiner künstlerischen Idee durch seine Werkstatt, und somit eine Werkstattreplik, -reproduktion, -paraphrase oder -nachahmung ist.[125]

121 Vgl. Häsler 2002; Mensger 2012, S. 31.
122 DWB, Bd. 13, Sp. 1347.
123 Ebd.
124 LdK: Original 1993, S. 306.
125 Rosen: Fälschung 2003, S. 93.

Auffällig ist, dass jedoch das Wort ‚Kopie' in dieses Lexikon nicht aufgenommen wurde.[126] Dieser Begriff tritt erst in Bezug zur Fälschung auf, da eine Kopie, die nicht als Fälschung erstellt sei, im Nachhinein als solche verwendet werden könne.[127] Es wird demnach offensichtlich, dass die auf theoretischer Ebene verbleibende Begriffsbestimmung sich Beispiele nicht nur unterschiedlicher Kunstkonzepte, sondern noch dazu unterschiedlicher Epochen bedient. Dabei ist zu beobachten, dass sich der Originalitätsbegriff mit zunehmend immaterieller Kunst der Postmoderne zu einer Debatte um Authentizität wandelt, weswegen man im *Dictionary of Art* nur diesen Eintrag findet und vergeblich nach ‚original' sucht.[128] Um keine weitere Dimension zu öffnen, soll dies jedoch nur am Rande erwähnt bleiben.

Der Begriff ‚copy' hingegen wird umfassender besprochen, wobei auch hier eine Definition in Abgrenzung zu einem anderen Begriff vorgenommen wurde. In Jane Turners *Dictionary of Art* ist zu lesen, dass eine Kopie eine ohne explizit betrügerische Absichten manuell ausgeführte Wiederholung eines anderen Kunstwerks sei, da es sich ansonsten um eine Fälschung handeln würde.[129] Doch bei dieser einen Einschränkung ist es in der Definitionsgeschichte nicht geblieben. 1980 versucht Heribert Hutter in der Ausstellung *Original – Kopie – Replik – Paraphrase* die Kategorien deutlicher voneinander zu trennen.[130] Dort ist zu lesen, dass im Gegensatz zu Fälschungen „[…] die *Kopie,* die als eine, von anderer Hand und meist auch in späterer Zeit ausgeführte Wiederholung, auf möglichst große Übereinstimmung mit dem Original abzielende Reproduktion eines bestimmten Originales erscheint".[131] Hutter versucht hier also, die Kopie nicht nur in Abgrenzung zu Original und Fälschung, sondern auch in Unterscheidung zur Reproduktion zu beschreiben, denn „[im] Gegensatz zur mechanischen Reproduktion, die bei aller technischen Raffinesse schon durch Material, Methode und Oberfläche einen anderen Charakter aufweist als ein Bild, stimmt die exakte Kopie in diesen Kriterien mit dem Original überein".[132]

126 Hier sei darauf hingewiesen, dass bei Mensger die Unterteilungen der Wiederholungen unter dem Sammelbegriff ‚Kopie' geführt werden, sodass sie keine Unterscheidung bei der Verwendung dieses Zitats vorgenommen hat, siehe Mensger 2012, S. 31.

127 Rosen: Fälschung 2003, S. 93: „Mit Fälschung verbinden sich vor allem zwei Komponenten: Einerseits eignet ihnen die einen Irrtum begünstigende Faktenlage, derzufolge sie den falschen Eindruck erwecken, es handele sich um ein Kunstwerk eines bestimmten Künstler bzw. aus einer bestimmten Zeit oder Gegend; andererseits verbinden sich mit ihnen – auf Seiten der Produzenten – merkantile Motivationen (betrügerische Absicht, eine solche Faktenlage zu schaffen oder auszunutzen, in der Regel um den Wert eines Kunstwerks zu steigern und sich so zu bereichern."

128 Art. authenticity. In: Turner 1996. Bd. 2, S. 234–235, hier S. 234.

129 Duro 1996, S. 830: „Non-fraudulent manual repetition of another work of art".

130 Heribert Hutter (Hrsg.): *Original – Kopie – Replik – Paraphrase* (= Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Bd. 1213). Ausst.-Kat., Wien. Wien 1980.

131 Heribert Hutter: Original, Kopie, Replik, Paraphrase. In: ders. (Hrsg.): *Original – Kopie – Replik – Paraphrase* (= Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Bd. 1213). Ausst.-Kat., Wien. Wien 1980, S. 3–5, hier S. 4.

132 Ebd.

Hier klingt bereits eine Klärung des Begriffes an. Im Hinblick auf eine Präzisierung der Terminologie werden weiterhin in der Fachliteratur drei Kategorien verwendet, die zwar eindeutig, aber nicht ausnahmslos exklusiv sind. Eine Kopie, die wie ein Duplikat sowohl in Material, Größe und Beschaffenheit beinahe identisch mit dem Vorbild erscheint, wird wie bei Hutter als ‚exakte Kopie' bezeichnet. Entfernt sich die Kopie weiter vom Original, kann auch von ‚freier' oder ‚kreativer Kopie' gesprochen werden, wobei die kunsthistorische Forschung diese Begriffe weder einheitlich noch konsequent verwendet.[133]

Hinzu kommt noch, dass sich die Funktionen solcher Objekte unterscheiden, da die Gründe für das Erstellen einer Kopie vielfältig waren.[134] Allen Formen des Kopierens ist es jedoch zu eigen, dass sich die Wiederholung, sei es eine Kopie oder eine Fälschung, mit einem Vorbild auseinandersetzen muss. Dabei ist außerdem zu unterscheiden, ob ein*e Künstler*in ein Werk, das verkauft werden soll, für sein eigenes Repertoire kopiert, um eine Version davon zu behalten, oder ob explizit eine Kopie von einem anderen Werk angefordert wird. Diese wiederum könnten zur Vervollständigung einer Sammlung oder als Geschenk gedient haben. Dabei muss bedacht werden, dass die unterschiedlichen Praktiken der meist individuell organisierten Werkstätten eine gewisse Bandbreite von Kopienzwecken hervorgebracht hat.

133 Mensger 2012, S. 32; Auswahl kunsthistorischer Literatur, bei der sich Nuancenverschiebungen in den Begriffen gezeigt haben, siehe Thomas Deecke (Hrsg.): *Originale echt falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst.* Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen. Heidelberg 1999; James Elkins: From Original to Copy and Back Again. In: *British Journal of Aesthetics* 33 (1993), S. 113–120; Ausst.-Kat. Wien 1980; Hélène Mund: Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie. In: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 5 (1983), S. 19–31; Christine Vogt: *Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471–1528). Zum Phänomen der graphischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen* (= Aachener Bibliothek, Bd. 6). München, Berlin 2008; Håkan Wettre (Hrsg.): *Kopior, Förfalskningar, Parafraser, Plagiat, Pastischer, Repliker, Original, Reproduktioner.* Ausst.-Kat. Göteborgs Konstmuseum, Göteborg. Göteborg 1988; Rebecca Zorach, Elizabeth Rodini: On Imitation and Invention. An Introduction to the Reproductive Print. In: Rebecca Zorach (Hrsg.): *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500–1800.* Chicago 2005, S. 1–29; Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer Begrifflichen Annäherung. In: dies. (Hrsg.): *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung* (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 26). Passau 2010, S. 1–14; Tatjana Bartsch et al. (Hrsg.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike* (= Transformationen der Antike, Bd. 17). Berlin, New York 2010; Joris Corin Heyder: Kopie und Kennerschaft. Über eine künstlerische Praxis und ihre Bedeutung für die Erforschung der flämischen Buchmalerei. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (2013), unter: urn:nbn:de:bvb:355-kuge-341–4 [Stand: 01.08.2022]; Corinna Forberg, Philipp W. Stockhammer (Hrsg.): *Transformative Power of the Copy. A Transcultural and Interdisciplinary Approach* (= Heidelberg Studies on Transculturality). Heidelberg 2017.

134 Deutlich sieht man das in den Fallstudien zur exakten Kopie im Sammelband von Putzger et al. 2018.

Darüber hinaus kann eine Kopie, vor allem, wenn es sich um eine Teilkopie bzw. ein Zitat handelt, als Ausgangspunkt für ein neues Kunstwerk und einen eigenen Schaffensprozess dienen.[135] Daher werden unter der Berücksichtigung des Zwecks noch weitere Unterteilungen vorgenommen, am häufigsten in Studien-[136], Werkstatt-[137] und Meisterkopien[138]. Die größte begriffliche Differenzierung erfolgte in der Karlsruher Ausstellung *Déjà-Vu,* bei der im Katalog zwischen 22 Stichworten unterschieden wird, „[…] welche die verschiedenen Kontexte, Motive und Funktionen des Kopierens zusammenfassen bzw. beschreiben".[139]

In einem Zwischenschritt ist also festzuhalten, dass der Begriff ‚Kopie' mehrere Implikationen vereint und uneinheitlich für die unterschiedlichsten Formen der Kunstausübung verwendet wird. Selbst eine noch so kleinteilige Zergliederung in Unterkategorien oder der Versuch von präzisen Definitionen wird nicht zu einer einheitlichen Taxonomie führen können. Darüber hinaus schwingt in allen Definitionen vom 19. bis zum 21. Jahrhunderts eine latent negative Konnotation mit, da maschinell erzeugte Wiederholungen von Werken ebenfalls als ‚Kopien' bezeichnet werden, obwohl es sich um Reproduktionen handelt, bei denen weder der Arbeitsaufwand noch das Material oder der Wert übereinstimmen.

3.2 Das Problematisieren von epochenübergreifenden Begriffen

Das heutige Verständnis des dichotomen Begriffspaars ‚Original' und ‚Kopie' steht in der Regierungszeit Rudolfs II. dem Mentalitätskonzept der *Aemulatio* und *Imitatio* entgegen. Daher ist es notwendig, sich zunächst über eine historisch-kontextualisierende

135 Vgl. Duro 1996, S. 830, als Beispiel dient hier Poussins Umgang mit der eigenen Wiederholung von Werken, bei Henry Keazor: Die Kopie als Risiko. Nicolas Poussin: Re-produktive versus dokumentarische Kopie. In: Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012, S. 54–63.

136 Die in der Kunst häufigste Form der Kopie ist die Studienkopie. Dabei ist der Zweck offensichtlich erkennbar, denn es geht um das Erlernen des Handwerks, um die künstlerische Ausbildung. Die Auseinandersetzung findet hier zwischen Vorbild und Lernendem statt, wobei das Vorbild auch vergangenen Generationen angehören kann. So alt wie die Kunst ist dann auch der Topos des Nacheiferns eines Meisters bis hin zum Übertreffen, der mit Kopien von alten Meistern verbunden ist.

137 Zum Beispiel bei Agnes Tieze: Meisterlich kopieren – Kopieren nach dem Meister. Zur Kopienreproduktion in der flämischen Barockmalerei. In: Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012, S. 46–53.

138 Vgl. Christina Currie, Dominique Allart: Pieter Breughel as a Copyist after Pieter Breughel. In: Erma Hermens (Hrsg.): *European Paintings 15th–18th Century. Copying, Replicating and Emulating* (= CATS Proceedings, 1, 2012). London 2014, S. 1–11.

139 Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012, S. 159.

Diskursanalyse terminologisch der Zeit um 1600 zu nähern. Dabei kann ein Blick in die gängigen Konversationslexika und in die einschlägigen Stationen im Forschungsdiskurs helfen, um die Summe der Bedeutungen des Begriffspaars zu überschauen. Mit diesem Vorgehen soll die Semantik des Begriffs ‚Kopie' relativiert werden, um sowohl eine möglichst historisch korrekte Bedeutungsebene als auch einen praktikablen sprachlichen Umgang für die aktuelle Forschung zu finden. Dabei wird vom 21. Jahrhundert ausgehend rückwärts in der Chronologie vorgegangen, um einen reziproken Entwicklungsprozess aufzuzeigen. Im langsamen Zurückschreiten soll der Moment ausfindig gemacht werden, in dem es eine Verschiebung in den Bedeutungskonzepten gibt.

Im *Grimm'schen Wörterbuch* findet man den Begriff ‚Kopie' für einen Gegenstand nicht. Lediglich das Tätigen, also „copieren", wird genannt und reduziert auf Texte als „abschreiben"[140] verstanden. Doch im Folgenden wird der Berufsstand des „Copisten" als ‚Abschreiber und Nachmahler' erklärt, wobei die Beurteilung nicht ausbleibt: „bleibt ein künstler dabei kleben, so kann man ihn einen copisten nennen und mit diesem wort gewissermaszen einen ungünstigen begrif verbinden."[141] Deutlich muss man hervorheben, dass es sich hierbei um den Beruf des Kopisten in der Blütezeit von Reproduktionsstichen und Akademiekopien handelt. Er wird zwar als Künstler gesehen, doch einer niedrigeren Stufe zugeordnet.

Gewinnbringender ist hier ein anderes Lemma. Unter dem Begriff ‚Nachahmung' finden sich deutliche Hinweise auf die Verwendung des Worts im Bereich der Kunst und die allgemeine Erklärung: „imitatio, die handlung des nachahmens und das nachgeahmte vorbild."[142] Daraufhin folgt in kurzen Auszügen der zeitgenössische Paragone-Diskurs sowie die von Johann Joachim Winckelmann postulierte Nachahmung der Antike mit der generellen Nachahmung der Natur durch die Kunst. Besonders spannend ist, dass die von der Forschung als Reproduktionen behandelten Lithografien, hier im Beispiel „die lithographischen nachahmungen derselben (Dürers Originalhandzeichnungen)"[143], ebenfalls als Nachahmungen verstanden werden.

Ungefähr 100 Jahre vor den Brüdern Grimm publizierte Johann Heinrich Zedler sein *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künsten* (1735–1754). Er beweist anhand des Eintrags einen noch gebräuchlicheren Umgang mit Kopien aus kennerschaftlicher und kunstmarktorientierter Sicht:

> **Copey**, copie, heißt ein Stück, welches die Mahler nach einem andern Gemählde gemacht haben, und selten accurat zu seyn pfleget, daher auch niemals so hoch, als das Original selbst gehalten wird.[144]

140 DWB, Bd. 2, Sp. 636.
141 Ebd.
142 Ebd., Bd. 13, Sp. 20.
143 Ebd.
144 Zedler, Bd. 6 (Ci–Cz), Sp. 1200 [Hervorhebungen im Original].

Allein bei dem Verb ‚copiren' bleibt er neutraler, weil er darunter „[…] einen Riß oder anderes von einem anderen abzeichnen"[145] versteht. Dabei impliziert er die Notwendigkeit des Kopierens während der Ausbildung, in dem er es alternativ als „abzeichnen" bezeichnet. Doch auch mit Zedler ist man noch über 100 Jahre von der in dieser Arbeit fokussierten Zeitspanne um 1600 entfernt.

3.2.1 Die Wissenschaftsgeschichte des Kopiebegriffs und der Kopiekritik

Parallel zu diesen Beobachtungen aus begriffshistorischer Sicht, lässt sich vor allem für den Begriff ‚Kopie' bis ins 20. Jahrhundert eine stark negative Konnotation aufzeigen. Als einschneidend wird dabei häufig Walter Benjamins 1936 erstmals die unter französischem Titel publizierte Schrift *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (dt. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* in die Debatte geführt, in der er den Kopien jedwede Wirkmacht aberkennt und diese darüber hinaus beschuldigt, dem Original etwas von seiner Aura zu rauben. Da die meisten Autoren diesem Essay jedoch in häufiger Wiederholung lediglich einzelne Schlaglichtsätze entnommen haben, wurde die als Warnung vor politischer Propaganda im Medium Film gedachte Schrift als Abgesang auf jedwede Form der Reproduktion gedeutet. In Bezug auf die ältere Kunst setzt Benjamin jedoch selbst, einem Axiom gleich, einen generellen Ansatz voraus: „Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen."[146] Dabei fokussiert er sich auf druckgrafische Verfahren und erklärt selbst, dass die manuellen Reproduktionen der älteren Kunst bei „*der* Erscheinung, die hier in weltgeschichtlichem Maßstab betrachtet wird, […] aber nur ein, freilich besonders wichtiger Sonderfall [sind]".[147] Gemalte Kopien werden nicht thematisiert, und trotzdem stimmte die Forschung lange Zeit in diesen Choral, einen Abgesang auf Reproduktionen und generell auf Kopien, mit ein.

Betont werden muss jedoch, dass Benjamin aus dem Exil heraus in dieser Schrift eine Warnung vor politischer Meinungsmache über Bilder theoretisch untermauern wollte. Noch dazu zeigen sich seine Argumente von dem Reproduktionsdiskurs des 19. Jahrhunderts geprägt. Die Grundlage für diesen Diskurs war vor allem ein emotional geführter Wissenschaftsstreit des noch jungen Fachs. Während man in der älteren Kunstgeschichte bei der Erforschung der Antike über die römischen Kopien der griechischen Bildwerke die Debatte um die Originalität und die Bewertung dieser Werke bereits seit Winckelmanns Zeit geführt hatte,[148] formiert sich in der neueren

145 Zedler, Bd. 6 (Ci–Cz), Sp. 1201.

146 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* EA 1936. Frankfurt am Main 2016, S. 9.

147 Ebd., S. 9–10.

148 Vgl. Augustyn/Söding 2010; Marcello Barbanera: *Original und Kopie. Bedeutungs- und Wertewandel eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der klassischen Archäologie*

Kunstgeschichte erst im 19. Jahrhundert eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Begriffspaar. Beispielhaft kann hierfür der oft zitierte Holbein-Streit als Kulminationspunkt herangezogen werden, in dem sich empirische Kunstwissenschaft und fühlende Kunstkennerschaft gegenüberstanden.[149]

Der Disput um zwei Werke ging sogar so weit, dass man die den Streit auslösenden Gemälde, nämlich die *Madonna des Bürgermeisters Meyer* von Hans Holbein d. J. von 1526 und die Dresdner Kopie von Bartholomäus Sarburgh (1590–1637) aus dem 17. Jahrhundert, erstmalig nebeneinander in einer Ausstellung präsentierte, um durch die Methode des vergleichenden Sehens Argumente an den Werken selbst zu entwickeln. Pointiert trug Adolph Bayersdorfer (1842–1901) die Ergebnisse dieser Ausstellung zusammen.[150] Denn durch die augenscheinliche Begutachtung der Werke hatte man erstmals die Gelegenheit, sich ohne die verfälschende Übersetzung durch Reproduktionen von der schwierigen visuellen Sachlage zu überzeugen. Allzu offensichtlich wurden bisherige Argumente entkräftet, da sie allein auf die Reproduktionsgrafik anwendbar gewesen wären. Bayersdorfer kritisiert daher die früheren Äußerungen von „herrischen Individualitäten“, die „voll selbständiger Geistesthätigkeit, ihre Phantasie […] in die Werke der alten Meister hineintrugen, [indem] ein Strohm von enthusiastischer Literatur über das Holbein'sche Bild hinweg [flutete]“.[151] Dabei distanziert er sich aufgrund von unwissenschaftlichen, an Empirie mangelnden Betrachtungen. Weniger das Wissen über die Geschichte oder die Quellen wurden von vielen Mitdiskutanten erwähnt. Bayersdorfer verweist eher auf den „Aufwand von Schwärmerei für die Idealität der Darstellung“[152] und die damals „überschwänglichen seelischen Anregungen, die man dem Bild entnahm“.[153] Daher formuliert er auch gleich zu Beginn seiner Überlegungen, dass man den Fall der beiden Holbein-Madonnen nur lösen oder eher aufschlüsseln könne, indem „[…] allmälig zur besonnenen Abkühlung von der blinden Adoration und zu einer vernünftigen, mit wirklicher Sachkenntnis geführten Vergleichung […]“[154] übergegangen werde. Die

(= Akzidenzen, Bd. 17). Stendal 2006; Jörg Probst, Lena Bader (Hrsg.): *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung.* Berlin 2011.

149 Damit ist die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Feuilletons und Kunstzeitschriften geführte Debatte gemeint, in der das Verhältnis der beiden Madonnenbilder in Darmstadt und Dresden zueinander besprochen wurde; neu zusammengetragen von Lena Bader: *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte* (= eikones). München 2013; Oskar Bätschmann: Der Holbein-Streit: eine Krise der Kunstgeschichte? In: Thomas W. Gaehtgens, Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Kennerschaft. Kolloquium zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode* (= Jahrbuch der Berliner Museen, Beiheft, Bd. 38). Berlin 1996, S. 87–100.

150 Vgl. Adolph Bayersdorfer: *Der Holbein-Streit. Geschichtliche Skizze der Madonnenfrage und kritische Begründung der auf dem Holbein-Congress Dresden abgegebenen Erklärung der Kunstforscher.* München 1872.

151 Ebd., S. 6.

152 Ebd.

153 Ebd.

154 Ebd., S. 7.

am 5. September 1871 unterzeichnete Erklärung hält bis heute allen Überprüfungen stand, da der „[…] Sieg von Echtheit über Schönheit […] heute als Triumph der modernen Kunstgeschichte [gilt], die ihre Urteile mit wissenschaftlichem Anspruch und nicht nach subjektiven Vorlieben fällt".[155] Unabhängig von diesem nüchternen, gleichwohl für das Fach wichtigen Fazit wird seither über die als ‚Kopie' bezeichnete Version lediglich in Bezug auf den Streit geschrieben. Die Bezeichnung als ‚Kunstwerk' wurde ihm dadurch aberkannt und die historische Bedeutung des Objekts scheinbar geschmälert, selbst wenn dies nicht der zeitgenössischen Beurteilung seiner Entstehungszeit entspricht.[156]

Um einiges später greift Max Friedländer in seinem erstmals 1942 auf Englisch und dann 1946 unter dem Titel *Von Kunst und Kennerschaft* publizierten Werk eben diese Erklärung zum Holbein-Streit wieder auf, missversteht Benjamins Schrift als Kritik an Reproduktionen im Allgemeinen und stellt sich gegen die Forderung nach Originalität und Aura bei der Frage nach dem Begriffspaar ‚Original' und ‚Kopie':

> Es gibt keine absolut originale Produktion. [..] Selbst der große und selbstständige Maler hat nicht nur die Natur, sondern auch Kunstwerke gesehen, Gemälde anderer Meister und seine eigenen. Er fußt auf einer Kunsttradition. In irgendeinem Grad ist jeder Maler Nachahmer und Kopist, so schon, indem er nach eigenen Naturstudien, Zeichnungen, Entwürfen ein Gemälde ausführt.[157]

Dabei behält er in seinen Überlegungen die Oppositionen „Kopist"[158] und „original schaffender Meister"[159] bei, lässt aber nicht unerwähnt, dass es in einer gedachten Skala zwischen höchster, direktester Kunstproduktion (der Zeichnung) und tiefster (der exakten Kopie) eine unendlich in sich abgestufte Vielzahl gebe.[160] Und trotz seiner sehr differenzierten Herangehensweise und äußerst klugen Überlegungen über die notwendige Methode, wie Kopien von einem sogenannten Urbild unterschieden und verstanden werden können, wird Friedländer in der Forschung meist nur auf eine knappe Aussage verkürzt zitiert: „Das Original gleicht einem Organismus, die Kopie einer Maschine."[161]

155 Ariane Mensger: Die Scheidung zwischen Kopie und Original in der frühen kennerschaftlichen Literatur. In: G. Ulrich Großmann (Hrsg.): *The Challenge of the Object. 33rd congress of the International Committee of the History of Art, Nuremberg, 15th–20th July 2012.* Bd. 2: *Conference Proceedings,* 4 Bde. (= Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 32). Nürnberg 2013, Bd. 1, S. 115–119, hier S. 115.

156 Dieses Fazit zieht Bätschmann 1996.

157 Max J. Friedländer: *Von Kunst und Kennerschaft* (= englische Erstausgabe 1942). Oxford 1946, S. 213.

158 Ebd., S. 214.

159 Ebd.

160 Ebd., S. 213.

161 Ebd., S. 214.

Ähnlich wie die Schlagworte Benjamins wird also auch Friedländer in das kunsthistorische Begriffsrennen geschickt, um zu belegen, wie das Verhältnis von Kopie zu Original, dem vorbildlichem Werk, sei. Die Kopie wird gemäß dem Begriffspaar ‚Organismus' und ‚Maschine' als lebloser, aussageloser Automatismus verstanden, dem jedwede Nuance künstlerischer Schaffenskraft abhandengekommen sei.[162] Doch diese Ausdeutung sieht Friedländer allein bei Kopien, die in großem zeitlichem Abstand und von Künstlern mit anderen Sehgewohnheiten produziert wurden.[163] Bei historisch entstandenen Kopien hält er sich in seiner Erklärung deutlich zurück und verweist darauf, dass nur mit Kenntnis der historischen Bedingungen geurteilt werden könne.[164]

Was die mediale Beschaffenheit von Kopie zu Original angeht, unterscheidet er kaum. Abzeichnungen für das eigene Studium, das Erstellen von Doubletten im gleichen Medium oder gar Reproduktionen in einem vervielfältigbaren Medium werden unter dem Sammelbegriff ‚Kopie' beinahe gleich behandelt. Lediglich Friedländer versucht eine Differenzierung zu generieren, indem er eine erdachte Skala erfindet.[165]

Gegen diese verallgemeinernde Gleichmachung stellt sich zunächst der Forschungszweig über Reproduktionsgrafik. Eine erste Neubewertung von Kopien fand daher für die druckgrafischen Medien statt. Bereits im 19. Jahrhundert wurde im Rahmen der Reproduktionsdebatte über die Möglichkeiten und Schwierigkeiten einer Vervielfältigung durch die Medien der Druckgrafik diskutiert.[166] Erst im 20. Jahrhundert widmete sich dann auch die kunsthistorische Forschung diesem Thema.

In einem umfangreichen Überblick durchläuft der Ausstellungskatalog *Bilder nach Bildern* aus dem Jahr 1976, herausgegeben von Gerhard Langemeyer und Reinhart Schleier, den Einsatz von Druckgrafiken zu Beginn ihrer Erfindung bis in die Moderne.[167] Dabei lag der Fokus zunächst auf den großen Verlagshäusern und Zentren der Produktion wie der Raffael-, Dürer- und Rubens-Werkstatt, um neben der Herstellung besonders die Mechanismen des Vertriebs und der in der frühen Neuzeit aufkommenden Sammeltätigkeit zu beleuchten. In vergleichend präsentierten Fallbeispielen bleibt für die einzelnen Kunstzentren wenig Raum. Obwohl die Autoren sich an den kanonisierten Werken orientiert haben, wird in der Behandlung von Rezeption und Kopie ein neuer Weg eingeschlagen. Der Reproduktionsstich als Kunstprodukt erfährt durch die historisierte Kontextualisierung eine Aufwertung. Neben Können und Arbeitsleistung stehen beinahe gleichbedeutend die Funktionen als Sammlungsobjekt oder Transportmedium von Bildideen. Vor allem die Übersetzungsleistung von Reproduktionsstichen nach Gemälden, einer buntfarbigen, mit Pinsel ausgeführten

162 Vgl. ebd.
163 Vgl. ebd., S. 215.
164 Vgl. ebd., S. 224–226.
165 Ebd., S. 213.
166 Einen Überblick zu diesem Diskurs geben die Aufsätze bei Probst/Bader 2011.
167 Gerhard Langemeyer, Reinhart Schleier (Hrsg.): *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum, Münster. Münster 1976.

Malerei, in ein Medium des Drucks, also eine monochrome und lineare Abbildung, wird hervorgehoben. Darüber hinaus wird die wichtige Funktion der Drucke betont, denn „es ist davon auszugehen, dass der Austausch der Kulturzentren untereinander durch das Medium des Kupferstiches relativ schnell von statten gegangen ist, so dass man beinahe von einer Gleichzeitigkeit sprechen kann".[168]

Zu diesen vorsichtigen Neuorientierungen in der Kopien- und Reproduktionsfrage gehört auch Susan Lamberts Ausstellung *The Image Multiplied* im Victoria & Albert Museum in London 1987.[169] Dabei wurden Vorbilder und ihre Wiederholungen nebeneinander gezeigt, um die facettenreichen Möglichkeiten von Reproduktion auf narrative Weise zu präsentieren. Ihren Schwerpunkt legte sie dabei weniger auf die zeitgenössischen, ästhetischen Beurteilungen, sondern vielmehr auf den technischen Aspekt des Kopierens. Ausführlich und unter Zuhilfenahme von Traktaten für die Künstlerausbildung diskutierte sie die unterschiedlichsten Werkprozesse.[170]

Durch die Öffnung des Fachs für Kunstgattungen neben den drei großen Gattungen Malerei, Skulptur und Architektur gelingt allmählich eine Würdigung des bis dahin als minderwertig angesehenen Genres der Druckgrafik. So wertet Wolfgang Ullrich in seinem Essayband *Raffinierte Kunst* (2009) nicht nur die Reproduktionen selbst, sondern auch den Produzenten dieser Stücke auf, indem er die Reproduktionsstecher*innen eher mit Musikern vergleicht. Die Idee sowie die Niederschrift einer Komposition könne ausschließlich durch einen reproduzierenden Agenten einem Publikum vermittelt werden. Dabei werde die Wiederholung nicht als simpler ‚Abklatsch' gesehen. Er versteht sie als ein intelligentes Auseinandersetzen mit dem Vorbild.[171] Birgit Ulrike Münch sieht in der Essaysammlung Ullrichs ein Plädoyer, Kunst eher wie Musik zu begreifen, in der eine Komposition, immer wieder interpretiert, verschiedene Nuancen freisetze, was wiederum das Sprechen über das Original befruchten könne.[172] Dass eine relativierte Sichtweise gewinnbringend für die Forschung sein kann, belegen auch Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier mit den 2003 und 2009 veröffentlichten gewichtigen Bänden über die französischen Reproduktionsgrafiken des 17. und 18. und

168 Vgl. ebd., S. 122.

169 Susan Lambert (Hrsg.): *The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*. Ausst.-Kat. Victoria & Albert Museum, London. London 1987. Rezensiert von Antony Griffiths: Exhibition London. Rezension von „Susan Lambert (Hrsg.): The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings. Ausst.-Kat. Victoria & Albert Museum, London. London 1987". In: *The Burlington Magazine* 130, Nr. 1019 (1988), S. 156–158, hier S. 157.

170 Vgl. Ausst.-Kat. London 1987, S. 38–49.

171 Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 78). Berlin 2009, S. 19–20.

172 Vgl. Birgit Ulrike Münch: Was heißt (Kunst-)Fälschung in der Vormoderne? Einleitende Überlegungen von Zedler bis Grafton. In: Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1). Petersberg 2014, S. 9–14, hier S. 9.

die italienischen des 15. und 16. Jahrhunderts. In ausführlicher Betrachtung schlüsseln sie hier nicht nur den Kunstmarkt und die Produktionsbedingungen auf. Vielmehr gelingt ihnen durch die Gegenüberstellung von Vorbild und Wiederholung ein umfassender Einblick in die variantenreiche Welt der Reproduktion, sodass der Titel *Die Kunst der Interpretation* treffend gewählt ist.[173] Vorweggreifend sei darauf hingewiesen, dass sie in ihren Forschungen die Zeit zwischen 1600 und 1648 ausgeklammert haben.

Losgelöst von einem hierarchischen Kanon und unterstützt von einer interdisziplinären Geschichtsforschung räumt man den historischen Objekten, selbst wenn es Kopien oder Fälschungen sind, eine gewisse Bedeutung ein. Neben der Rolle der Kopie und diverser Copy-and-Paste-Verfahren in der Postmoderne sind es nun vor allem neue Erkenntnisse aus der Quellenforschung, die eine Revidierung der bisherigen pejorativen Konnotation des Begriffs ‚Kopie' fordern.

Bereits 1980 setzt sich Heribert Hutter mit den unterschiedlichen Erscheinungsformen von sogenannten Kopien auseinander. In einer vergleichenden Betrachtung stellt er die Hauptwerke, die Originale, neben die Wiederholungen, um dabei nicht nur die qualitativen Unterschiedliche zu verdeutlichen. In einem langen Vorwort behandelt er darüber hinaus die Begriffe und sucht nach klaren Abgrenzungen voneinander.[174]

Aufgrund intensiver Forschungen im Bereich der Reproduktionsstiche und über soziohistorische Bedingungen der Produzenten im Kunstmarkt hinausgehend zeigt sich immer deutlicher, dass moderne Begriffe nicht immer frei auf historische Situationen übertragbar sind. Das Denken in den sich ausschließenden Kategorien Original und Kopie wird von der heutigen Kunstgeschichtsforschung infrage gestellt. Immer öfter werden angebliche Begriffsaxiome angezweifelt und in Überprüfung durch einen historiografischen Kontext in andere Forschungsansätze überführt. Horst Bredekamp leitet im Vorwort des Symposiumbands des Sonderforschungsbereichs *Transformationen der Antike* an der Humboldt-Universität zu Berlin im Herbst 2007 eine Publikation ein, „[die] sich gegen das pejorative Sprechen über ‚bloße' Kopien wendet […]"[175] und unterstreicht, dass jede Form der Reproduktion einen originären Charakter habe. Selbst wenn der Schwerpunkt des 2010 herausgegebenen Bands auf der Auseinandersetzung mit der Antike und einer Aktualisierung des Forschungsdiskurses zur Antikenkopie und dem Umgang damit in der Archäologie liegt, ist dieser offene Denkansatz, der im einführenden Aufsatz deutlich gemacht wird, auch auf den Umgang mit Kopien anderer Epochen anwendbar.

173 Norberto Gramaccini, Hans Jakob Meier: *Die Kunst der Interpretation. französische Reproduktionsgraphik 1648–1792.* Berlin, München 2003; Norberto Gramaccini, Hans Jakob Meier: *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600.* Berlin, München 2009.

174 Ausst.-Kat. Wien 1980. Darin vor allem die Debatte um Kopie und Geschmack, vgl. Klauner 1980.

175 Horst Bredekamp: Vorwort. In: Tatjana Bartsch et al. (Hrsg.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike* (= Transformationen der Antike, Bd. 17). Berlin, New York 2010, S. VII–VIII, hier S. VII.

Neben vielen Publikationen und Aufsätzen über die historische Neubewertung von Reproduktionsgrafik[176] zeigte vor allem die Ausstellung *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube* in Karlsruhe 2012, wie gewinnbringend ein Überdenken von Begriffskonventionen sein kann.[177] In epochenübergreifender Perspektive auf die unterschiedlichsten Formen von Wiederholungen lieferte sie eine „Typologie der kreativen Kopie".[178] Im selben Jahr eröffnete das Kunsthistorische Museum Wien die Ausstellung *Doppelgänger,* in der hauseigene Hauptwerke der Sammlung neben ihren Kopien gezeigt wurden.[179]

Beiden Ausstellungen und vielen Publikationen, die sich mit dem Bereich von Reproduktion und Kopie beschäftigen, liegt eine der Kunstgeschichte eigene Methodik zugrunde: das vergleichende Sehen. Besucher und Leser sind selbst angehalten, im direkten Vergleich die Versionen mit den eigenen Augen zu prüfen und zu hinterfragen. Besonders deutlich bei dieser Art der Präsentation wird dann nämlich die Tatsache, dass es sich um zwei originäre Objekte handelt: zwei Objekte mit eigenen historischen Lebensläufen. Dabei kann das anfangs als bloße Kopie vernachlässigte Objekt wie im Beispiel des *Bogenschnitzenden Amor* von Joseph Heintz d. Ä. (**Abb. 8**), das eine exakte Kopie von Parmigianinos Version ist, zu einem bedeutenden Erkenntnisgewinn führen. Denn das Vorbild wurde im Laufe der Jahre so stark gereinigt, dass lediglich Heintz' d. Ä. Version heute etwas über die ursprüngliche Farbigkeit verrät.[180]

In der vorliegenden Arbeit nicht verfolgt, aber der Vollständigkeit halber erwähnt werden muss der Diskurs um die Fälschung, der sich derzeit wieder großer Beliebtheit erfreut.[181] Da bei historischen Objekten jedoch häufig nicht geklärt werden kann,

176 Markus A. Castor: Druckgrafik. Transformation, Institutionalisierung und Variabilität eines Mediums. In: Markus A. Castor et al. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* (= Passagen/Passages, Bd. 31). Berlin, München 2010, S. 1–7.

177 Ausst.-Kat. Karlsruhe 2012. Allein die vielen Reaktionen durch Forschungsrezensionen belegen die Brisanz der dort angesprochenen Themen, vgl. Anne-Barbara Knerr: Rezension zu „Ariane Mensger (Hrsg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012". In: *Journal für Kunstgeschichte* 16 (2012), H. 2, S. 103–108; Irmgard Müsch: Rezension zu „Ariane Mensger (Hrsg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012". In: *KUNSTFORUM* 13 (2012), H. 12, unter: http://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2012/12/ [Stand: 01.08.2022]; Grischka Petri: Vive la reproduction! Das kreative Potention der Kopie. Rezention zu „Ariane Mensger (Hrsg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012.". In: *Kunstchronik* 66 (2013), H. 2, S. 75–81; Rouven Pons: Rezension zu „Ariane Mensger (Hrsg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012". In: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 160 (2012), S. 744–746.

178 Münch 2014, S. 9.

179 Website des Kunsthistorischen Museums, Archiv, unter: http://www.khm.at/besuchen/ausstellungen/doppelgaenger/ [Stand: 01.08.2022].

180 Vgl. Konečný 2014, S. 24; Rudolf 2002; Wald 2002.

181 Als häufig diskutierte Publikationen seien hier stellvertretend einige wenige aufgeführt, vgl. Noah Charney: *The Art of Forgery. The Minds, Motives and Methods of Master Forgers.* London 2015;

ob eine Betrugsabsicht bestanden hat, wird diese Fragestellung hier ausgeklammert. Neben dem zurzeit stark diskutierten Bereich der Fälschungen und der beinahe schon pedantischen Suche nach Authentizität erfährt die Behandlung von Kopien in der Kunstwissenschaft durch die Rezeptionsforschung eine große Aufwertung.

Neben einer generellen Beschäftigung mit rezeptionsästhetischen Fragestellungen und der allmählichen Entwicklung einer Methodik, konzentriert sich die Forschung vor allem auf die unterschiedlichen Rezeptionserscheinungen in Bezug auf ikonische Künstlerpersönlichkeiten.[182] Ähnlich umfangreich wie die Publikationen über das Werk Albrecht Dürers sieht die Beschäftigung mit der Rezeption seiner Werke aus.[183] Allerdings vermag es die Rezeptionsforschung nicht nur, den bereits kanonisch manifestierten Künstler*innen zu einer umfassenderen Forschungsgeschichte zu verhelfen. Vor allem durch das Wissen um die direkte Wirkung der Werke eines Künstlers, einer Künstlerin oder einer Werkstatt und damit die Auseinandersetzung mit den folgenden Kopien kann das auf Hauptwerke und Meister ausgelegte Kategoriensystem der Kunstgeschichte relativiert werden.[184] Es gibt insbesondere im Bereich der

Henry Keazor (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen* (= interdisziplinäre Fälschungsforschung heute). Berlin 2014; Jens Kulenkampff: Die ästhetische Bedeutung der Unterscheidung von Original und Fälschung. In: Julian Nida-Rümelin, Jakob Steinbrenner (Hrsg.): *Original und Fälschung* (= Kunst und Philosophie, Bd. 3). Ostfildern 2011, S. 31–50; Julian Nida-Rümelin, Jakob Steinbrenner (Hrsg.): *Original und Fälschung* (= Kunst und Philosophie, Bd. 3). Ostfildern 2011; Jehane Ragai: *The Scientist and the Forger. Insights into the Scientific Detection of Forgery in Paintings.* London 2015; Ksenija Tschetschik: Monogramme Albrecht Dürers auf den Zeichnungen des Nürnberger Künstlers Hans Hoffmann: Fälschung oder Täuschung. In: Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1). Petersberg 2014, S. 41–51; Christopher S. Wood: *Forgery. Replica. Fiction. Temporalities of German Renaissance Art.* Chicago, London 2008.

182 Vgl. Hans Belting (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung.* 6. erw. und überarb. Aufl. Berlin 2003; Corinna Höper et al. (Hrsg.): *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit.* Ausst.-Kat. Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Stuttgart. Ostfildern-Ruit 2001; Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik.* 2. Aufl. Berlin 1992; Peter J. Schneemann (Hrsg.): *Paradigmen der Kunstbetrachtung. Aktuelle Positionen der Rezeptionsästhetik und Museumspädagogik* (= Kunstgeschichten der Gegenwart, Bd. 12). Bern 2015.

183 Vgl. Stijn Alsteens et al. (Hrsg.): *Dürer and Beyond. Central European Drawings in the Metropolitan Museum of Art, 1400–1700.* Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New York 2012; Thomas Eser (Hrsg.): *Albrecht Dürer.* Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2013; Gisela Goldberg: Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance am Münchner Hof. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 31 (1980), S. 129–175; Anja Grebe: Dürer. Die Geschichte seines Ruhms. Petersberg 2013; Kayo Hirakawa: *The Pictorialization of Dürer's Drawings in Northern Europe in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, Bd. 434). Bern 2009; Rainer Stüwe: *Dürer in der Kopie. Die Gemälde und Graphiken der Nürnberger Dürer-Kopisten des 16. und 17. Jahrhunderts zwischen altdeutscher Manier und barockem Stil.* Diss. masch. Heidelberg 1998.

184 Sehr deutlich wurde dies in der Maastrichter Breughel-Ausstellung in Bezug auf Pieter Breughel d. J. (1564–1637/38) gezeigt. Büttner betont, dass die kunsthistorische Auseinandersetzung mit ihm als reinen Kopisten nicht im Verhältnis zu seiner tatsächlichen Anerkennung bei den Zeitgenossen

Künstlersozialgeschichte und der Erforschung von historischen Werkstattpraktiken noch Nachholbedarf. So werden zum Bespiel Werkstätten, die sich marktorientiert auf das Kopieren für ein aufkommendes Sammlerwesen spezialisiert haben, nicht behandelt. Ebenso treten die Biografien von ausgewiesenen Kopist*innen gleich welcher Qualität und Epoche im Vergleich zu der starken Fokussierung auf Künstlerpersönlichkeiten, den sogenannten Meistern, stark in den Hintergrund. Jüngere Forschungen weisen daher vermehrt auf dieses Ungleichgewicht und die Forschungslücke hin. „Nachahmende Kunstwerke waren ein selbstverständlicher, nicht wegzudenkender Teil des internationalen Kunstmarkts dieser Zeit", schreibt Stephan Brakensiek über die frühe Neuzeit, „und Nachschöpfungen bzw. Kopien von Kunstwerken eines großen Künstlers durch die geschickte Hand eines anderen wurden oftmals ebenso hoch geschätzt wie die nachgeahmten Vorbilder."[185] Auch wenn Reproduktionen vermehrt den Status eines Kunstwerks zugesprochen bekommen haben, gilt diese Gattungsöffnung für gemalte Kopien und besonders für Gemälde nach Stichvorlagen nur in Ausnahmen, selbst wenn „[…] es in der Frühen Neuzeit ein offensichtlich weit verbreitetes Phänomen [war], Gemälde nach druckgraphischen Vorlagen herzustellen".[186]

3.2.2 Das Erkennen von Kopie und Original als Aufgabe der Kunstkenner*innen

Auf der Suche nach Beurteilungen von gemalten Kopien wird man bei den unterschiedlichen kunsttheoretischen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts fündig, in denen die Autoren nicht nur über Fälschungen, schlechte Kopien oder das Kopieren selbst schreiben, sondern damit auch stets Zeugnis über den Geschmack der Zeit ablegen. Dabei ist zu beobachten, dass es für die (selbst ernannten) Kunstkenner*innen zu einer Notwendigkeit geworden ist, nicht nur die Werke selbst korrekt zu bezeichnen, sondern auch Begriffe klar voneinander zu trennen und eindeutig zu definieren. In differenzierten Kategoriensystemen versucht man hier, eine Orientierung zu geben. Mit diesen an die zeitgenössische Naturwissenschaft angelehnten Sortierversuchen imitiert die frühe kennerschaftliche Kunstliteratur Taxonomien und gibt dem Kunstinteressenten Wissen

stehe, siehe Nils Büttner: Echtheitsfragen. Kunsthistorische Überlegungen zum Begriff des Originals in der Malerei der frühen Neuzeit. In: Reinmar Emans, Martin Geck (Hrsg.): *Bach oder nicht Bach? Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposion 2004* (= Dortmunder Bach-Forschungen, Bd. 8). Dortmund 2009, S. 31–45, hier S. 33. Die Publikation zur Ausstellung siehe Ausst.-Kat. Maastricht/Brüssel [engl.] 2001.

185 Stephan Brakensiek: Gemalte Interpretation – Gemälde nach druckgraphischen Erfindungen. Überlegungen zu einigen medialen Aspekten der Reproduktionsgraphik. In: Markus A. Castor et al. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* (= Passagen/Passages, Bd. 31). Berlin, München 2010, S. 39–53, hier S. 39.

186 Ebd., S. 40.

um Merkmale an die Hand. Vor allem dem angebotsstarken Kunstmarkt dienen diese Kategorien dazu, einen fairen und angemessen Preis zu erzielen.

Doch wie wurden Gemäldekopien in der frühen Neuzeit eingeschätzt? In die Phase der Professionalisierung des internationalen Kunsthandels, verhält sich die Publikationslage nämlich noch anders. Blickt man auf die Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts, kann beobachtet werden, dass der Gebrauch sowie die Ausdifferenzierung der Begriffe und Nuancen von Kopien weder einheitlich noch präzise geführt wurden.

Zusammenhängen könnte diese Gleichzeitigkeit von strukturierenden Debatten und verwirrender Begriffsvielfalt mit der traditionelleren, nämlich werkstattähnlich organisierten Gemäldeproduktion im frühen 16. Jahrhundert. Dabei geht es um eine arbeitsteilige Struktur, bei der mehrere Hände an der Erstellung eines Werks involviert gewesen waren und das Erstellen von Kopien direkt im Betrieb nicht selten gewesen ist. Valeska von Rosen argumentiert hinsichtlich einer historischen Einordnung der Bezeichnungen ‚Original' und ‚Kopie' bei der Behandlung der frühen Neuzeit, dass selbst unterschiedliche Kooperationen an einem Werk unter die modernen Implikationen des Originalitätsbegriffs fallen und dass Gleiches auch für offene Imitationen oder für eigenhändige Repliken und Variationen gelte, die alle zur Befriedigung einer bestehenden Nachfrage erstellt wurden.[187] Die Praxis ist also stark mit der mentalitätsgeschichtlichen Auffassung von *Aemulatio* und *Imitatio* verwoben.

Ähnliches ist in einer etwa zeitgenössischen Quelle zu finden. In den Beobachtungen zu unterschiedlichen oberitalienischen Sammlungen behandelt Marcantonio Michiel (um 1486–1552) in den zwischen 1515 und 1543 geschriebenen *Notizia* an manchen Stellen auch Kopien.[188] Allgemein fällt auf, dass sich noch kein spezifischer Sprachgebrauch herausgebildet hat, um Kopie und Original zu benennen.[189] Im Vergleich wird die Kopie eines Gemäldes als „ritrarre" besprochen, was eher ‚abmalen' oder ‚abbilden' bedeutet. Das Original, also das Urbild, hingegen, wird als „il proprio"[190] bezeichnet, was als ‚das Eigentliche' oder ‚das Eigene' übersetzt werden kann.[191]

Auch bei Giorgio Vasari scheint es keine einheitliche Verwendung zu geben, da sich hier mit dem Zweck der jeweiligen Passage in seinen Künstlerviten zugleich die Einordnung der besprochenen Werke ändert. Dabei ist durchgehend zu beobachten, dass es weder um die Beurteilung der Werke als Originale oder Kopien im modernen Sinne einer Hierarchisierung und Authentizitätvorstellung geht, sondern stets die

187 Vgl. Rosen: Fälschung 2003, S. 94.
188 Vgl. Mensger 2013, S. 115.
189 Vgl. ebd.
190 Theodor Frimmel: Der Anonimo Morelliano. Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno. Hrsg. von Theodor Frimmel (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. 1,1). Wien 1888, S. 78: „In casa de M. Antonio Pasqualino 1532. [..] La testa del gargione che tiene in mano la frezza, fu de man de Zorzi da Castelfrancho, hauuta de M. Zuan Ram, della quale esso M. Zuane ne ha un rittrato, benche egli creda che sii el proprio", zitiert nach Mensger 2013, S. 118.
191 Vgl. ebd., S. 115.

Prinzipien der *Imitatio* und *Aemulatio* im Vordergrund stehen.[192] Vasari betont bereits in der Einführung zu seinen Lebensbeschreibungen, dass erst im Nachahmen der Antike und der Natur durch das Entnehmen von Versatzstücken anderer und dem Zusammensetzen gepaart mit einer eigenen *Inventio* etwas Neues entstehen kann. Das Prinzip der Imitation und insbesondere der von Vasari verwendete Oberbegriff *imitazione d'altrui* (Nachahmung von Fremdem/des anderen) muss als eine Art der Vorbildrezeption verstanden werden. Dabei geht es, wie Klaus Irle betont, nicht um ein Kopieren im allgemeinen Sinne, sondern vielmehr um einen in der Kunstausübung des 16. Jahrhunderts gebräuchlichen Umgang mit Vorbildern.[193] Auf der begrifflichen Ebene findet sich noch dazu eine sprachliche Uneinheitlichkeit, wobei ‚copiare' relativ selten verwendet wird und eher beim Erlernen eines Stils, einer *maniera,* Anwendung findet. Im Gegenzug wird bei einer motivischen Übernahme eher von ‚ritrarre' gesprochen. Dabei konnte, so fasst es Hessel Miedema zusammen, hier das Nachmalen sowohl vom Modell, von der Natur, als auch von einem anderen Kunstwerk gemeint sein.[194] Dass dann Vasari selbst für seine Bildbeschreibungen und Bewertungen von Kunstwerken meist die Reproduktionsstiche oder Nachzeichnungen herangezogen hatte, ist hinlänglich bekannt.[195] Dabei lässt sich bei qualitätvoll gemalten Kopien, also Duplikaten bzw. exakten Kopien, ein äußerst positiver Umgang feststellen. In der Vita des Andrea del Sarto (1489–1530) wird berichtet, dass er selbst mit höchstem malerischem Vermögen ein Gemälde Raffaels (1483–1520) im Auftrag von Ottavio de' Medici 1524/25 kopiert habe, das als Geschenk an den Hof von Herzog Federico II. nach Mantua entsendet wurde.[196] Der damalige Hofmaler Giulio Romano (1499–1546), selbst Schüler Raffaels und an der Erstellung eben jenes Papstporträts beteiligt, sei von der Originalität des Werks so überzeugt gewesen, dass er sogar seine eigenen Spuren darin gesehen habe. Del Sarto hingegen hat seine Version mit einem kleinen Zeichen

192 Vgl. Panofsky 1960, S. 33–34.

193 Vgl. Klaus Irle: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens* (= Internationale Hochschulschriften, Bd. 230). Münster 1997, S. 218–224.

194 Vgl. Miedema 1978/1979, S. 33.

195 Besonders gut ist das bei den Beschreibungen der Stanzen im Vatikan zu sehen, bei denen er Raimondis Nachdruck mit den leichten Abweichungen beschreibt, weil er nicht das Fresko vor Augen hatte, weitere Beispiele bei Tatjana Bartsch et al.: Originale der Kopie. Eine Einführung. In: Tatjana Bartsch et al. (Hrsg.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike* (= Transformationen der Antike, Bd. 17). Berlin, New York 2010, S. 1–26, hier S. 13; Miedema 1978/1979, S. 15, Anm. 48; Jeffrey M. Muller: Measures of Authenticity. The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship. In: *Studies in the History of Art* 20 (1989), (Symposium Papers VII: Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproduction), S. 141–149.

196 Vgl. Giorgio Vasari: *Das Leben des Andrea del Sarto*. Hrsg. von Sabine Feser u. Victoria Lorini (= Edition Giorgio Vasari). Berlin 2005, S. 137. Die Anekdote wird ebenfalls bei de Piles erwähnt, siehe Roger de Piles: *Abregé de la vie des peintres. Avec des reflexions sur leurs Ouvrage. Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes* (= Reprint 1969). Paris 1699, S. 103.

versehen und den Kollegen über diese Augentäuschung aufgeklärt, sodass Romano, „[d]ies vernommen, […] das Bild umdrehen [ließ], und als er das Zeichen entdeckte, […] er mit den Schultern [zuckte] und […] diese Worte [sagte]: ‚Ich schätze es nicht weniger, als wäre es von der Hand Raffaels, denn es ist überragend, daß ein vortrefflicher Mann den Stil eines anderen so gut nachahmt und so getreu zu gestalten vermag.'“[197]

Selbst wenn man diese anekdotenreiche Fassung der Geschichte um das Porträtbild des Papsts, also das Bedienen des antiken Topos für eine Augentäuschung durch die Kopie, auf eine freie Erfindung Vasaris zurückführen kann,[198] dient vor allem diese abschließende Aussage, die Romano in den Mund gelegt wird, als Beleg für einen positiven Umgang mit qualitätvollen Kopien. Dass dann allein in der Benennung als Kopie impliziert ist, dass das Vorbild originalgetreu dupliziert wurde, bezeugt ein anderes Beispiel bei Battista Franco. Hier formuliert Vasari eine deutliche Kritik an seiner freien Farbgebung und gibt zu verstehen, „[…] daß Francos Reproduktion hinsichtlich der Farbgebung nicht verdiente, als Kopie bezeichnet zu werden“.[199]

Im Hinblick auf die in der vorliegenden Arbeit im Fokus stehenden rudolfinischen Maler ist es schwierig, eindeutige theoretische Vorbildungen greifbar zu machen. Doch allein durch die Popularität von Vasaris *Viten* und der Tatsache, dass sowohl Bartholomäus Spranger als auch Hans von Aachen und Joseph Heintz d. Ä. mehrere Jahre nach ihrer Ausbildung in Italien verbrachten, kann die zeitgenössische italienische Kunsttheorieliteratur durchaus herangezogen werden.

Neben Vasaris *Viten* gilt Giovanni Paolo Lomazzos 1586 erschiene Schrift *Trattato dell'arte della pittura* den Künstlern am rudolfinischen Hof als bekannt.[200] Hier soll nur ein Aspekt kurz thematisiert werden, denn hinsichtlich des Nachahmens und Aneignens ähnelt seine Theorie den gängigen Überlegungen dieser Zeit. Jener Künstler, so Lomazzo, der zu starr an den Vorbildern bleibe, „[…], sei er auch ein noch so großartiger Kolorist und fleißig, aber ohne ‚invenzione' niemals Maler genannt werden darf, sondern Imitator, ja sogar Zerstörer der Kunst“.[201] Es galt also

197 Vasari 2005, S. 55.

198 Vgl. ebd., S. 114, dort weiterführende Literatur.

199 Irle 1997, S. 185, Anm. 689.

200 Siehe DaCosta Kaufmann 1982, S. 123; Richard J. W. Evans: *Rudolf II and his World. A Study in Intellectual History, 1576–1612.* London 1973, S. 162–164, 263–264; Teréz Gerszi: Zeichnung und Druckgraphik. In: Christian Beaufort et. al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988, Bd. 1, S. 301–327, hier S. 302; Goldberg 1980, S. 147–148, Anm. 10; Reitz: Discordia 2015, S. 18–19; Stüwe 1998, S. 88.

201 Zitiert nach Stefan Brakensiek: „So schmeisse ich euch die Historie hin … “. Über Nachbilder, Variationen und andere Möglichkeiten, sich mittels der Druckgraphik auf Kunst zu beziehen – Einige einleitende Bemerkungen zu unserer Ausstellung. In: ders. (Hrsg.): *Eindrücke: Ausdrücke. Ein künstlerischer Dialog über die Jahrhunderte* (= Ausstellungskataloge Trierer Bibliotheken, Bd. 36). Ausst.-Kat. Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie, Trier. Trier 2006, S. 8–13, hier S. 11. Die Kunsttheorie Lomazzos wurden unter diversen Perspektiven zusammenfassend behandelt, vgl. Marilena Z. Cassimatis: *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo (1538–1600)*

stets, ein Zeichen der eigenen Invention (*fantasia, imitare l'antico e la natura)* zu hinterlassen und gemäß einem Topos des Übertreffens, der bei allen diesen Theorien mitschwingt, sowohl eine Steigerung in der Qualität als auch in der Ästhetik zu erreichen.[202]

Vasari und Lomazzo bilden also theoretische Schablonen für die Prager Maler, selbst wenn sie nicht als striktes Regelwerk zu verstehen sind. Der Umgang mit Kopien, Wiederholungen und diversen Formen der Variation war nämlich auch geprägt von dem Interesse der unterschiedlichen Sammelnden, denen diese theoretischen Denkmuster ebenfalls bekannt gewesen sind. In den 1620er-Jahren führt Giulio Mancini (1558–1630) in seiner Abhandlung *Considerazioni sulla Pittura* einen Katalog ein, der bei der kennerschaftlichen Praxis helfen soll. In der Passage, die mit „che sia originale o copia" überschrieben ist, führt er eine sehr feinteilige Abstufung von Original bis Kopie auf.[203] Innerhalb von 40 Jahren kam es also zu einer Ausprägung dieser Systematik, die Friedländers Kategorien bereits vorweggenommen hat. Es muss also eine Veränderung auf dem Kunstmarkt stattgefunden haben, die diese Ausdifferenzierung notwendig gemacht hat. Die Gründe dafür sind vielseitig und können auch stark von dem Bedürfnis von Kunstkenner*innen und Kunstsammler*innen geprägt sein, die sich nicht unwissend geben mochten. Für diese Begründung spricht, dass Mancini deutliche Hinweise gibt, wie eine Kopie optisch von einem Original zu unterscheiden sei. Ähnlich einer Gebrauchsanweisung macht er damit seine Abhandlung zu einer frühen Sehschule, wenn es gilt, beim Ankauf die Art des Gemäldes einzugruppieren, um dessen monetären Wert einzuschätzen. Dabei seien es in erster Linie Details der Haarsträhnen und der individuelle Duktus, der die Kopie verrate. Allerdings betont Mancini ebenso, dass es überaus hervorragende Kopien gebe, die dem Original vorzuziehen seien, da sie „sowohl die Kunst des Erfinders als auch die des Kopisten [in sich vereine]".[204]

Spätestens im frühen 17. Jahrhundert gehörte also die Unterscheidung zwischen Kopien und Originalen neben der Beurteilung der Qualität eines Werks und dem Erkennen von unterschiedlichen Stilen zu der Hauptaufgabe eines Kunstkenners,

(= Europäische Hochschulschriften, Bd. 47). Frankfurt am Main 1985; Jean Julia Chai: *Idea of the Temple of Painting.* University Park [PA] 2013; Cornelia Manegold: *Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo* (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 158). Hildesheim 2004; Barbara Tramelli: *Giovanni Paolo Lomazzo's „Trattato dell'arte della pittura". Color, Perspective and Anatomy* (= Nuncius series, volume 1). Leiden, Boston 2017.

202 Vgl. Panofsky 1960, S. 47.

203 Giulio Mancini: *Considerazioni sulla pittura,* 2 Bde. Hrsg. von Adriana Marucchi. Roma 1956/1957, S. 134–135, zitiert nach Mensger 2013, S. 118.

204 Mancini 1956, S. 134–135: „[…] avviene che la copia sia tanto ben fatta che inganni, ancorchè e chi compra sia intelligente, anzi quello che è più, havendo la copia et l'originale, son sappio dastinguere. […] simil copie dover essere preferite all'originali per haver in sè due arti, e quella dell'inventore e quella del copiatore", zitiert nach Mensger 2013, S. 115.

und diese Aufgabentrias sollte sich weiter tradieren.[205] Im 18. Jahrhundert greifen die Traktate häufig auf die Terminologie von Roger de Piles (1635–1709) zurück, wenn es um die notwendigen Fähigkeiten von Kunstkennern geht. Er unterscheidet in *Abregé de la vie des peintres* (1699) drei unterschiedliche Sorten, wobei de Piles explizit betont, dass er nicht von den schlechten Werken spreche, sondern von Kopien, die eine sorgfältige Überlegung erfordert haben.[206] Da sind zunächst Kopien, die das Vorbild zwar getreu „fidèle" abbilden, sich in ihrer Erscheinung also sklavisch „servile" an die Vorlage halten und daher einfach zu erkennen seien.[207] Als ebenfalls einfach zu erkennende, zweite Kategorie nennt er Kopien, die eine leichte Kopie, „légère"/„facile", aber nicht getreu „non fidèle" der Vorlage seien. Als Letzte macht er Kopien aus, die weder einfach noch getreu und daher für den Betrachter schwer zu erkennen sind. Damit verknüpft er eine Bewertungsskala, die dem Kunstkenner vor allem dabei helfen sollte, bei einem Kauf von Gemälden keinen zu hohen Preis zu bezahlen, wenn er statt hochwertiger Gemälde ‚billige', sprich qualitativ minderwertigere Kopien untergejubelt bekam.[208]

Bei allen diesen Versuchen einer Einordnung und Kategorisierung galten jedoch stets jene Werke als besonders beachtenswert, die neben einer hervorragenden Technik auch eine Form kreativer Überarbeitung erkennen ließen, wie es bereits der Künstler, Sammler und Kunstschriftsteller Jonathan Richardson d. Ä. (1665–1745) in seinen Schriften niedergelegt hatte. Dabei räumte er den Kopien, die durch diesen kreativen Prozess gegangen waren, sogar ein, das Original zu verbessern.[209] Er richtete sich nach dem alten Vorurteil, Kopisten hätten für gewöhnlich weder Kenntnisse im Naturstudium noch die Gabe der Invention, wie es Abraham Bosse 1649 verallgemeinernd abtut,[210] indem er diese Verbesserung unter dem Aspekt der *Aemulatio* als besondere Aufwertung betont.

In einer Zusammenschau sind diese hier herangezogenen Äußerungen über Kopien zeitlich nun sowohl vor als auch nach der Regierungszeit Rudolfs II. anzusiedeln.

205 Dies lässt sich bereits im Titel des französischen Kupferstechers Abraham Bosse (um 1604–1676) feststellen, der dort explizit auch Kopien erwähnt, Abraham Bosse: *Sentiments sur la Distincition des Diverses Manières de Peinture, Dessin et Gravure et des Originaux d'avec leurs Copies.* Paris 1649. Weiterhin Mensger 2013, S. 115. Das Nebeneinander von Original und Kopie greift Rogier de Piles (1635–1709) ebenfalls auf, siehe Piles 1699, S. 93: „Il y a trois sortes de Connoissances sur le fait des Tableaux. La première consiste à découvrir ce qui est bon & de mauvaus dan un même Tableaux. La seconde regarde le nom de l'Auteur. Et la troisìeme va à savoir, s'il est Original ou Copie."

206 Ebd., S. 99: „Mon intention n'est pas de parler icy des Copies médiocres, Qui sont d'abord connuë des mauvaises, qui passent our telles aux yeux des tout le Monde. Je supporte une Copie faite par un bon Peintre, laquelle mérite und férieuse réfléxion, & meete en suspend, au moins quelque tems, la décision des Connoisseurs les plus habiles. Et de ces Copies, jèn trouve de trois sortes."

207 Vgl. ebd.

208 Vgl. ebd., S. 99–100.

209 Vgl. Jonathan Richardson: Two Discourses. Hrsg. von John Vladimir Price (= Aesthetics, Sources in the Eighteenth Century, Bd. 4). Nachdr. der Ausg. London 1725. Bristol 1998, S. 153–154, zitiert nach Mensger 2013, S. 117.

210 Vgl. Bosse 1649, S. 57, zitiert nach Mensger 2013, S. 115.

Zwischen Bosse und den Künstlern am Prager Hof lag nicht nur ein europäischer Krieg, sondern auch mindestens eine Künstler- und Sammlergeneration und ein stark veränderter Kunstmarkt. Weiterhin zeigt sich, dass die Ablehnung nicht universell, aber zu allen Zeiten zu den festen Fragestellungen der Kennerschaft und später der Kunstgeschichte geworden ist. Denn noch 1993 wurde im *Lexikon der Kunst* „[d]ie Feststellung der Originalität eines Kunstwerkes […] zu den unabdingbaren Aufgaben eines Kunsthistorikers [angeführt], v. a., wenn er sich vornehmlich monographisch, topographisch, stilkritisch usw. mit Kunstwerken aller Art zum Zweck ihrer Dokumentation, Erforschung oder Erhaltung beschäftigt“.[211]

3.3 Kopien, Wiederholungen und Versionen im Mentalitätskonzept *Aemulatio*

Erwachsen aus der Tradition einer kennerschaftlichen Kunstbetrachtung fokussierte sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kopien zunächst auf die Frage der Autorschaft. Mit dem Ziel einer fundierten Zu- oder Abschreibung werden im Zuge von Werkkatalogen die als Kopien bezeichneten Objekte lediglich kurz auf ihre Eigenhändigkeit hin geprüft, bei leichten Abweichungen in der Qualität der Werkstatt zugeschrieben und bei deutlicheren Unterschieden im Stil oder der Malweise einem Umfeld bis hin zu einer Nachfolgerschaft zugeordnet. Neben der Methode der Stilanalyse wurde das Kriterium der Qualität herangezogen, wobei jene Werke minderer Qualität in den Bereich der Werkstatt und Nachahmer gestellt wurden. Doch die Kopie lediglich als Ersatz für ein Werk zu verstehen, was in den meisten Fällen durchaus zutrifft, unterschlägt die Tatsache, dass für das Erstellen dieser Zweitwerke gewisse Denkprozesse, gelegentlich sogar Kunstprinzipien und auf jeden Fall die um 1600 vorherrschenden Mentalitätskonzepte zugrunde liegen können.[212] Und gerade dieser kunsttheoretische Überbau ist selbstverständlich auch bei den rudolfinischen Künstlern und in ihrer Rezeption festzustellen.

In den bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Kopien in Ausstellungen und Publikationen versuchte man, das schwierige Feld zunächst durch eine Ausdifferenzierung der Begriffe zu ordnen. Erst in den letzten Jahren, im Zuge einer Perspektivverschiebung im Hinblick auf Fragen des Kulturtransfers, werden Kopien als Medien des Transfers erkannt und als untersuchungswürdig erachtet.

211 LdK: Original 1993, S. 306.

212 Hier sei auf das Konzept der aus der Soziologie entlehnten Forschungsrichtung der Mentalitätsgeschichte verwiesen, vgl. Hasso Spode: Was ist Mentalitätsgeschichte? Struktur und Entwicklung einer Forschungstradition. In: Heinz Hahn (Hrsg.): *Kulturunterschiede. Interdisziplinäre Konzepte zu kollektiven Identitäten und Mentalitäten* (= Beiträge zur sozialwissenschaftlichen Analyse interkultureller Beziehungen, Bd. 3). Frankfurt am Main 1999, S. 9–57.

Die Behauptung, Original und Kopie seien komplementäre Konzepte, kann lediglich auf die jüngere Zeitgeschichte ab um 1800 zutreffen. Denn erst im Zuge des „originalschöpfenden Geniekonzepts der Moderne“[213] veränderte sich das Denkmodell. Bis dato galt die in der frühen Neuzeit praktizierte Dialektik zwischen *Imitatio* und *Aemulatio,* in welcher die Originalität eines Kunstwerks in seiner Objekthaftigkeit hinter der *Inventio,* der Bildidee, zurücksteht.

Damit muss man die Richtung, aus der man über Kopien nachdenkt und sie in das Verhältnis zum ursprünglichen Werk einordnet, entgegen der Chronologie des Entstehungsablaufs umkehren. Das zuerst dagewesene Werk wird erst durch das neu geschaffene zweite Werk in einen Beziehungs- und Kommunikationskontext gestellt, der nicht intendiert war.[214]

Zuerst muss daher sowohl ein terminologisch angemessenes Verständnis als auch die Bedeutungsvielfalt der Kopien als historische Objekte vorangestellt werden, um äquivalent zu Münchs Untersuchungen über Fälschungen eine Perspektive „jenseits ethisch-moralischer oder juristischer Abqualifizierungen“[215] einnehmen zu können. Hilfreich ist hierbei, die zeithistorische Perspektive auf den Kontext nachzuvollziehen und die Kultur, in der die ‚Zweitwerke‘ entstanden sind.

In einer sehr weitgefassten Definition kann der Begriff *Aemulatio* generell als das Wetteifern eines Werks mit einem stilistischen oder poetischen Vorbild verstanden werden, das wiederum in der Absicht geschieht, dieses zu erreichen oder zu übertreffen.[216]

Was als Element der antiken Rhetorik begann, wurde durch Rezeptionsspulen der Geschichte immer wieder Teil neuer Aushandlungen bis die *Aemulatio* zu einem Zentralbegriff und sogar zum Prinzip der frühneuzeitlichen Ästhetik avancierte.[217] Für die Prager Hofkunst wurde daher laut Evelyn Reitz „[der] Begriff der *aemulatio,* den die Forschung für die Prager Hofkunst häufig hervorgehoben hat, […] nicht nur als bloßer Überbietungstopos [verstanden], sondern auch als der Einsatz künstlerischer Ausdrucksdimensionen, die bewusst vom Naturbild und der klassischen Tradition abweichen“.[218] Damit ist ein Denk- und Theorierahmen vorgegeben, der in einer auf

213 Rosen: Fälschung 2003, S. 94.

214 Nach Abgabe der Dissertationsschrift ist der Sammelband *Nichts neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900* erschienen, in dem die Notwendigkeit einer Neueinschätzung des Kopienbegriffs und der Umgang mit den Werken ebenfalls betont und die Einschätzung der Autorin unterstützt werden, vgl. hierzu die Einleitung von Marion Heisterberg et al.: Nicht einzig-, aber eigenartig, oder: What do Copies Want? In: dies. (Hrsg.): *Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900*. Berlin, Boston 2018, S. 7–25.

215 Münch 2014, S. 12.

216 Vgl. Bauer 1992, Sp. 141.

217 Dieser Komplexität nähert sich in diversen Fallstudien der Band von Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011.

218 Reitz: Schmiede 2015, S. 35.

Agonalität gefußten Kultur Einzug in die Werke, deren Rezeption und in den Umgang mit einer Einordnung dieser Prozesse hält.

Im klassischen Sinne sieht man die Denkweise der *Aemulatio* in der rudolfinischen Malerei bei dem Umgang mit literarischen Quellen und der Übersetzung des Texts in eine Bildidee.[219] Andere Formen des Wetteiferns lassen sich jedoch nicht nur in der Auseinandersetzung mit der Literatur im Sinne des Diskurses *ut pictura poesis* finden. Innerhalb der Künste formten sich unter dem agonalen Prinzip diverse Nachahmungsdebatten, die Frage um das Verhältnis von *Imitatio* zu *Aemulatio Veterum* und *Imitatio Naturae* bis hin zu der Frage nach der Mimesis. Dieser Diskurs diente in der jeweiligen Zeit zu einer Positionierung der Künste innerhalb der Philosophie, der Ästhetik und der Wissenschaften.[220]

Da Werke der rudolfinischen Kunst selbst keinerlei schriftlichen Beiträge zu einer Theoriebildung oder Positionierung in der Debatte beigetragen haben, muss eine finale Einordnung und präzise Auslegung der Begriffe noch warten. Ein wichtiger Schritt zur Klärung stellt Reitz' Beobachtung dar. Gestützt von zahlreichen Fallstudien konkretisiert sie, dass „[die rudolfinischen Künstler] von einer imitativen zu einer emulativen Vorgehensweise über[gingen], deren kunsttheoretische Kategorie die *Aemulatio* ist, das heißt der wetteifernden Nachahmung von Vorbildern (im Gegensatz zur *Imitatio* als nacheifernde Nachahmung)".[221] Folgt man nun ihrer Einordnung, so kann der zweite Begriff, die *Imitatio,* auf alle jene Werke ausgedehnt werden, die sich mit vorausgegangen Werken auch aus der eigenen Zeit auseinandergesetzt haben.

Doch wie sind diese Artefakte, diese historischen Objekte, nun zu benennen? Im Rahmen dieser Darlegung hat sich recht treffend gezeigt, dass der Begriff ‚Kopie' neben seiner anachronistischen Verwendung zudem durch den Rezeptionsdiskurs des 20. Jahrhunderts eine negative, banalisierende Färbung erhalten hat und diese nicht mehr aus dem Bewusstsein zu streichen ist. Historisch wurde ‚Kopie' jedoch verwendet, und im Zuge des 16. und 17. Jahrhunderts bildeten sich schließlich die Kategorien aus, die den modernen Kopienbegriff vorprägen sollten.[222] Daher soll

219 Vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: Éros et poesia. La peinture à la cour de Rodolphe II. In: *Revue de l'Art* 69 (1985), H. 1, S. 29–46.

220 Einblicke in den Diskurs und die Komplexität einer Einordnung hier Bauer 1992; Boschloo, Anton W. A. (Hrsg.): *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluijter.* Zwolle 2011; Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011, S. 1–32; Jörg Robert: Aemulatio und ästhetischer Patriotismus. Dürer-Bilder zwischen Humanismus und Frühromantik. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011, S. 136–163; J. D. P. Warners: Translatio – imitatio – aemulatio. In: *De nieuwe taalgids* 49, 1956, S. 289–295, 50 (1957), S. 82.

221 Reitz: Discordia 2015, S. 25. In Fallbeispielen wird diese Beobachtung argumentativ untermauert in dem Kapitel *Das emulative Bild,* ebd., S. 483–550.

222 Costa Lima et al. 2000, S. 90–97.

in dieser Untersuchung der Begriff als historisch neutral verstanden werden. Wenn ein Vervielfältigungszweck erkennbar ist, keine Veränderung im Material vorliegt, werden diese Werke als ‚Duplikate' bezeichnet und damit im ursprünglichen Sinne einer Vervielfältigung verstanden. Lassen sich jedoch Formen einer Übersetzung mit einem wenn auch noch so kleinen Beitrag des wiederholenden Malers feststellen, also der Transfer der Bildidee in ein neues Kunstwerk, so ist dieses neu geschaffene Werk eine weitere Version. Die Bildidee selbst hat eine Wiederholung erfahren.

Diese Werke zeigen eigene formale, stilistische oder materielle Veränderungen und sind damit ein Zeichen für die Beteiligung einer zweiten Hand. Der Begriff ‚Kopie' soll also nicht in seinem weitesten Sinne verwendet werden, sondern präzise nur bei exakten Kopien, also bei gattungsgleichen Dubletten.

4 Die omnipräsente Kopie? Zur Kultur des Kopierens am Hof Rudolfs II.

Neben dem Sprechen über Kopien, dem Auffinden einer historisch korrekten Begrifflichkeit und der Analyse des Diskurses darüber in der Kunsttheorie reicht ein allein textbasierter Ansatz nicht aus, um den Umgang und das Phänomen in der Kultur der Zeit Rudolfs II. zu fassen. Es gilt also nun, dem Kopieren im höfischen Alltag der Maler näherzukommen. Auf den vorangestellten Beobachtungen aufbauend soll nun gezeigt werden, in welchen Formen das Kopieren von Gemälden Teil der rudolfinisch-höfischen Kunst war und welche Rolle Gemäldekopien spielten. Dabei werden in Fallstudien zunächst alle Maler am Hofe einbezogen.

Nachdem im Jahr 1583 der Hof Rudolfs II. offiziell nach Prag verlegt wurde, sah sich der Verwaltungsapparat mit der Schwierigkeit zweier Standorte konfrontiert. Zum Beispiel mussten die Rechnungen als Abschriften kopiert werden, um sowohl in Wien als auch in Prag Zugriff auf sie zu haben. Die Bibliothek wurden ebenso doppelt geführt, weshalb die unter kaiserlichem Privileg publizierten Bücher und Drucke an beide Bibliotheksstandorte geliefert werden mussten.[223] Die Vervielfältigung in unterschiedlichen Formen und damit einhergehend das Kopieren als Prozess dieser Vermehrung von Originärem gehörte zum Alltag des Hofs.

Mit dem Umzug nach Prag galt es zudem, die Repräsentations- und Sammlungsräume neu zu gestalten und auszustatten. Beides geschah durch die eigenen Hofkünstler und unzählige Ankäufe. Am Ende des 16. Jahrhunderts waren jedoch die Ankaufmöglichkeiten von Werken der kanonischen Künstler durch einen grenzübergreifenden, hart geführten Wettbewerb unter Sammelnden sehr gering. Die weitverbreitete Kultur des Sammelns hatte sich etabliert, sodass neben dem Kaiser zahlreiche andere Adelige einen Stab an Kunstagenten unterhielten. Ihre Aufgabe bestand unter anderem darin, bei Nachlassauktionen oder Kunstverkäufen die wertvollsten und vor allem qualitätvollsten Werke für den eigenen Auftraggeber zu sichern.[224]

223 Der Kaiser hatte sich vorher schon länger in Prag aufgehalten und nach der Krönung zum böhmischen König 1575 auch viel Zeit dort verbracht, siehe Eliška Fučíková: Die Prager Residenz unter Rudolf II., seinen Vorgängern und Nachfolgern. In: dies. (Hrsg.): *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*. Ausst.-Kat. Prager Burg; Wallenstein Palais, Prag. Prag 1997, S. 2–70, hier S. 16.

224 In Einzelstudien wurde im Zuge der jeweiligen Sammlungsgeschichte das komplizierte Zusammenspiel zwischen Ankauf, Verkauf und die Rolle von Kunstagenten bereits beleuchtet, vgl. Bernstorff 2010; Cools et al. 2006; Keblusek 2011. Einen Überblick gibt Thomas DaCosta

Im Folgenden steht die kulturelle Bewegung des Austauschs von außerhalb in den Hof im Fokus, um dann die Transferprozesse ausgehend von Prag zu beobachten. Dieser Ansatz basiert auf neueren Untersuchungen zum Kaiserhof als Knotenpunkt des internationalen Kultur- und Kunstaustauschs. Dabei bietet sich der Prager Hof besonders gut für Phänomenuntersuchungen um 1600 an, da hier unterschiedlichste Biografien und eine Vielzahl von Kulturgütern durch die Kunstförderung Rudolfs II. und seine Sammeltätigkeit zusammenkamen. Die Künstler selbst hatten oft lange Reisewege hinter sich, bevor sie in Prag eine Anstellung erhielten. Ihre Erfahrungen in der Fremde, die Reitz als „kulturelle Differenzerfahrung" bezeichnet, wurden durch die Reisen und den Austausch direkt nach Prag transportiert.[225] Dazu gehörten Kompositionen, Denkmuster und Theorien, die nicht nur in die Hauptstadt des Reichs gelangten, sondern an das dortige Umfeld angepasst und teilweise von diesem assimiliert wurden. Die Künstler hielten ihre Netzwerke für diesen Austauschprozess oft auch noch nach ihrer Ernennung zu Hofkünstlern aktiv aufrecht. Damit kann der Hof Rudolfs II. als Impulsgeber für das gesamte Reich gesehen werden, sodass eine Untersuchung des Kopienwesens hier Rückschlüsse auf das Phänomen im gesamten Reichsgebiet zulässt. Diesem komplexen Sachverhalt kann nur in Einzelstudien begegnet werden. Die Schwierigkeit im Hinblick auf das Phänomen des Kopierens liegt dabei in dem von unterschiedlichsten Traditionen und Ideen beeinflussten Umfeld des Hofs. Daher muss man sich unter Berücksichtigung der geistigen Vorbildung durch die zeitgenössische Kunstliteratur den Kopien mithilfe einer genauen Werkanalyse nähern, um sie mit dem Blick auf ihre Kontextualisierung als Objekte des Hofs in ihrer historischen Funktion zu verstehen.

Kaufmann: *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800.* Köln 1998, hier v. a. Kapitel 7 „Kunst und Kunstkammer".

225 Zu den Wanderungswegen und Netzwerkprozessen hat in den letzten Jahren vor allem Evelyn Reitz geforscht, die in ihrer Disserationsschrift *Discordia Concors* 2015 die These der kulturellen Differenzerfahrung für die rudolfinische Kunst erstellt hat, vgl. hauptsächlich Jacqueline Klusik-Eckert: Rezension zu „Evelyn Reitz: Discordia concors. Kulturelle Differenzerfahrung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600 (= Ars et Scientia). Berlin 2015". In: *H-ArtHist,* 1.3.2016, unter: http://arthist.net/reviews/12269 [Stand: 01.08.2022]; Lubomír Konečný: Migration, Entfremdung, Aemulatio: Die Prager Künstler und ihre darstellerischen Modi. Rezension zu „Evelyn Reitz: Discordia concors: Kulturelle Differenzerfahrungen und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600 (Ars et Scientia: Schriften zur Kunstwissenschaft 7). Berlin 2015". In: *Kunstchronik* 70 (2017), H. 6, S. 294–297; Evelyn Reitz: Visual Allegory as a Mode of Translation. Depicting the Arts in Prague around 1600. In: Zuzanna Sarnecka (Hrsg.): *Artistic Translations Between Fourteenth and Sixteenth Centuries. International Seminar for Young Researchers.* Warschau 2013, S. 161–185; Reitz: Discordia 2015; Evelyn Reitz: Transcultural Ballast. Netherlandish Tiles as Vehicles of Exchange. In: Karin Gludovatz et. al. (Hrsg.): *The Itineraries of Art. Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia* (= Berliner Schriften zur Kunst). Paderborn 2015, S. 235–257.

4.1 Gemäldekopien in der Arbeitspraxis: über Kopisten, Kooperationen und Kennerschaft

Wie ein Blick in die Biografien der am Hof Rudolfs II. angestellten Maler verrät, beherrschte jeder von ihnen vor dieser Zeit neben der Erstellung von Gemälden nach eigenen Erfindungen auch das Kopieren oder das Arbeiten nach anderen Vorlagen. Neben der Beurteilung von Zeitgenossen und den Äußerungen in den kennerschaftlichen Traktaten von Kunstinteressenten, Sammelnden oder Künstler*innen selbst ist es doch vor allem der aktive Umgang mit dem Prozess des Kopierens im Werkstattalltag und bei der Ausbildung, der bisher meist thematisiert wurde, wenn es um das Kopieren in der Malerei ging. Dabei gilt es zu betonen, dass erst durch das stetige Wiederholen des Geschehenen im Zeichnen oder Malen ein handwerkliches Können ausgebildet werden kann. Daher wurde zur Schulung immer auch auf Vorlagen von anderen Künstlern zurückgegriffen.[226] Ohne erneut den oft hierzu zitierten Cennino Cennini zu bemühen, lassen sich in den Biografien der hier im Blick stehenden Maler des rudolfinischen Hofs, Bartholomäus Spranger (1564–1611), Hans von Aachen (1552–1615) und Joseph Heintz d. Ä. (1564–1609), nach einer bereits abgeschlossenen Ausbildung andere Phänomene des Kopierens finden, die nicht in ein Lehrer-Schüler-Verhältnis eingebettet waren und daher eine gesonderte Betrachtung verdienen.

4.1.1 Hans von Aachen, der kopierende ‚Mof'

Eine der amüsanteren Anekdoten, die wohl einen gewissen Grad von Toposbildung nicht vermissen lässt, ist in der Biografie von Aachens zu finden. Dort berichtet Karel van Mander von den Anfangsjahren des deutschen Malers:

> Als nun Hans ungefähr 22 Jahre alt war, reiste er nach Italien und kam nach Venedig, wo er zu einem niederländischen Maler, Namens Gaspar Rems ging, der ihn, anstatt ihn zu prüfen, was er in der Kunst leiste, nur fragte, woher er sei, und als er hörte: aus Köln, sagte er: „Dann bist du ein Mof[227], die können gewöhnlich nicht viel", worauf er ihn zu einem untergeordnetem Maler Namens Morett brachte, der den reisenden Gesellen Arbeit zu geben pflegt und mit

226 Vgl. Carl Goldstein: *Teaching Art. Acadamies and Schools from Vasari to Albers.* Cambridge 1996, 11–13, 115–136.

227 Ein Mof oder Muff ist eine abfällige niederländische Bezeichnung für einen Deutschen, vgl. Eliška Fučíková: Das Leben. In: Thomas Fusenig (Hrsg.): *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa*. Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Císařská konírna, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien. Berlin, München 2010, S. 3–11, hier S. 3, Anm. 5.

> ihren Bildern Handel trieb. Dieser ließ Hans einige von den schönen Sachen kopieren, die sich dort in den Kirchen befinden.[228]

Diese Anekdote über die erste Anstellung von Aachens in Italien kann stellvertretend für viele andere junge Künstler gesehen werden. In einem frühen Karrierestadium verfügten sie noch nicht über den nötigen Ruf, um sich selbstständig machen zu können. Noch dazu fehlte ihnen das Bürgerrecht, um außerhalb ihrer Heimatstadt ein Gewerbe zu gründen. Um in Lohn und Brot zu stehen, ließen sich daher viele auf ein Arbeitsverhältnis wie dieses ein. Und die ortsansässigen Werkstätten waren auf diese unterstützenden, günstigen Arbeitskräfte angewiesen, um die aufkommende Sammelleidenschaft der finanzstarken Schichten zu befriedigen, die vor allem Kopien von bekannten Gemälden aus Kirchen anfragten. Kunstbesitz war im 16. Jahrhundert nicht mehr nur dem Adel vorbehalten, sodass neben Königen und dem Adel vermehrt Kaufleute und Patrizier bedeutende Sammlungen anlegten.[229] Insbesondere in einer Handelsmetropole wie Venedig existierte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits ein Markt für kopierte Gemälde. Anscheinend waren es dann vor allem die Künstler aus den Ländern nördlich der Alpen, die mit Kopien von italienischen Bildern diesen Markt bedienten.[230] Im Konzept der damaligen Künstlerausbildung

228 Carel van Mander: *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters,* 6 Bde. Hrsg. von Hessel Miedema. Doornspijk 1604/1994–1999, Bd. 1, S. 416, fol. 289v, 30–38: „Doe nu Hans oudt was outrent 22. Jaren / is hy ghereyst nae Italien / en domende te Venetien / hadde zijnen toegang bye en Schilder uyt Nederlandt / Gaspar Rems gheheten: welcken in plaets van hem t'omdersoecken oft proeben / wat hy in Const vermocht / allenlijck vraeghte wan waer hy was / hoorende van Cuelen / seydeghy sijt dā een Mof / die plege niet veel te conné / en bestelde hem bye en slecht Italiaens Schilder / gheheeten Morett, die den reysende ghesellen was ghewoon werck te gheben / en handelde met de schilderije: desen het Hans copieren eenighe fraey dinghen / die aldaer in de Kercken zijn."

229 Vgl. Fučíková: Leben 2010, S. 3. Über das Sammeln in den Städten siehe Hendrik Budde: *Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers* (= Uni Press Hochschulschriften, Bd. 90). Münster 1996; Bukovinská 2000; DaCosta Kaufmann: Höfe 1998, S. 156; Berit Wagner: *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Mit Überlegungen zum Kulturtransfer* (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 122). Petersberg 2014.

230 Vgl. Mander/Miedema 1604/1994–1999, Bd. 5, S. 251, Anm. zu 289v, S. 37–38. Dazu weiterhin Bernard Aikema, Isabella Di Leonardo: Italien: Stiltransfer und Netzwerke. In: Thomas Fusenig (Hrsg.): *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa*. Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Císařská konírna, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien. Berlin, München 2010, 85–93, hier S. 87; Bernard Aikema: Hans von Aachen in Italy: A Peappraisal. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 17–27. Hochmann hingegen sieht Venedig eher als Umschlagplatz für den internationalen Handel, wie Auswertungen diverser Inventaren gezeigt haben, siehe Michel Hochmann: Kunstsammeln im 15. und 16. Jahrhundert – zwischen privater Leidenschaft und öffentlicher Aufgabe. In: Jutta Frings (Hrsg.): *Venezia! Kunst aus Venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Bonn. Ostfildern 2002, S. 82–91, hier S. 82.

kann diese Form der Anstellung zugleich als Weiterführung der Lehrzeit gedeutet werden, denn auch bei von Aachen war der Aufenthalt in Venedig eine Station seiner Gesellenreise.[231] Diese wiederum war nur möglich, da ein Netzwerk an Händlern und Agenten bereits existierte. In dem Beispiel wird sowohl der Niederländer Gaspar Rem als auch Morett genannt, über den van Mander zu berichten weiß, er sei es gewohnt gewesen, „reysende ghesellen" aufzunehmen, um ihnen Beschäftigung zu geben.[232]

Relativ schnell gelang es von Aachen von der Position eines Kopisten aufzusteigen, indem er Rem mit seinen eigenen Entwürfen von seiner Kunstfertigkeit überzeugen konnte.[233] Es wäre jedoch zu kurz gedacht, die Beschäftigung als Kopist immer nur als Durchgangsstation zur selbstständigen Kunstausübung in dieser Zeit zu begreifen. Im Fall von Aachens scheint es plausibler, die Tätigkeit aus einer historischen Perspektive zu beleuchten. Nicht nur aufgrund einer noch nicht ausreichend geschulten Künstlerschaft, sondern zum Gelderwerb arbeitete der junge Deutsche in den ersten Jahren als Kopist.[234] Noch dazu ist seine Tätigkeit des Kopierens in seiner gesamten Schaffenszeit zu finden. Gerade durch dieses Können, möglichst qualitätvolle Duplikate zu erstellen, war er später für die Porträtproduktion bei Hofe zuständig gewesen und als Kunstagent im Namen des Kaisers tätig.[235]

4.1.2 Joseph Heintz d. Ä., der kennerschaftliche Kopist

Anders als bei von Aachen ist man über die Ausbildung des aus Basel stammenden Künstlers Joseph Heintz d. Ä. (1564–1609) recht gut informiert.[236] Noch dazu sind Zeichnungen bekannt, die während seiner Lehrzeit entstanden und in denen der noch

231 Jacoby 2000, S. 69, Anm. 6.
232 Mander/Miedema 1604/1994–1999, Bd. 1, S. 416, fol. 289v, Z. 36–37: „die den reysende ghesellen was ghewoon werck te gheben." Bei Gaspar Rem handelt es sich um einen heute weitestgehend vergessenen Künstler, von dem selbst nur wenige Gemälde bekannt sind, siehe Aikema/Leonardo 2010, S. 86–87. Bernhard Aikema vermutet weiterhin, in dem Italiener Morett den zwischen 1584 und 1606 bei der venezianischen Malergilde geführten Francesco Moretto gefunden zu haben, und beruft sich auf Andrew John Martin, der selbst die Identifikation als schwierig einschätzt, siehe ebd., S. 87; Andrew John Martin: Paesi Bassi e la Germania. Pittori, agenti e mercanti, collezionisti. In: Michel Hochmann et al. (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia.* Bd. 2: *Dalle origini al Cinquecento*. Venedig 2008, S. 143–163, hier S. 151, 161, Anm. 55; die Auflistung der Gilde bei Elena Favaro: *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti* (= Università degli Studi, Padova. Facoltà di Lettere e Filosofia: Pubblicazioni della, Bd. 55). Florenz 1975, S. 147.
233 Vgl. Jacoby 2000, S. 11; Mander/Miedema 1604/1994–1999, Bd. 5, S. 251–252, Anm. zu 289v. Über den weiteren Werdegang von Aachens ist nachzulesen bei Fučíková: Leben 2010.
234 Aus dieser frühen Zeit wurde bislang kein Gemälde Hans von Aachens nachgewiesen.
235 Rüdiger an der Heiden: Die Porträtmalerei des Hans von Aachen. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 66 (NF 30) (1970), S. 135–226, hier S. 157.
236 Eine frühe biografische Aufarbeitung findet sich bei Haendcke 1894. Die Forschung zu Joseph Heintz d. Ä. wurde dann vor allem durch die monografischen Publikationen von Jürgen Zim-



Abb. 17 Joseph Heintz d. Ä., *Salome mit dem Haupt Johannes' des Täufers*, um 1600/1605, ölhaltige Malerei auf Eichenholz, 86,1 × 59,9 × 2 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 862

junge Maler sich durch das Nachzeichnen von Stichen berühmter Vorgänger in Komposition, Figurenerfindung und Führung von Pinsel und Feder übte. Damit entsprach die Lehre Heintz' d. Ä. der gängigen zeitgenössischen Praxis.[237] Nach seiner Ausbildung schloss er wohl 1583 oder spätestens im Frühjahr 1584 eine Studienreise nach Rom an, um nach einer Zwischenstation in Venedig im Winter 1589 wieder nach Basel zurückzukehren.[238] Auf welche Weise Heintz d. Ä. in dieser Zeit sein Auskommen fand, ist nicht bekannt. Vorstellbar wäre eine ähnliche Tätigkeit wie diejenige, von der von Aachen berichtet. Es lassen sich bei Heintz d. Ä. jedoch auch deutliche Hinweise finden, welche die Vermutung bestärken, dass er sich vor allem diverser Studien nach italienischen Künstlern widmete,

mer vorangebracht und erfuhr im Ausstellungkatalog von 2015 eine Akzentuierung, vgl. Jürgen Zimmer: *Joseph Heintz der Ältere als Maler*. Diss. Heidelberg 1967; Zimmer 1971; Jürgen Zimmer: *Joseph Heintz der Ältere, Zeichnungen und Dokumente.* München, Berlin 1988; Gode Krämer et al. (Hrsg.): *Die verschollene Leda. Joseph Heintz d. Ä. Kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger*. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schätzlerpalais, Augsburg. Berlin 2015.

237 Vgl. Zimmer 1971, S. 10. Bekannt ist eine Zeichnung mit einem *Urteil des Salomon* und der Inschrift „seiner Lehr im 4. Jar.", Anm. 9. Zimmer nennt auch weitere „schülerhaft unfreie Zeichnungen nach Holbein und einem Stich Cornelis Corts mit einer Komosition Federigo Zuccaros", ebd., S. 10, Anm. 10; die erweitere Biografie unterstützt mit neuen Quellen die bisherige Bobachtung, siehe Zimmer 1988, S. 23, Nr. A 3–7, S. 111–112. Deutlich ist, dass die Nachzeichnungen nicht das Strichbild der Stiche imitieren, sondern die Komposition in eigener Zeichenweise wiedergeben. Denn Heintz d. Ä. arbeitet, wie Zimmer bemerkt, viel eher im Stil der Vorzeichnungen von Scheibenrissen.

238 Ebd., S. 23–27, wohl auf die Initiative seiner Helfer hin.

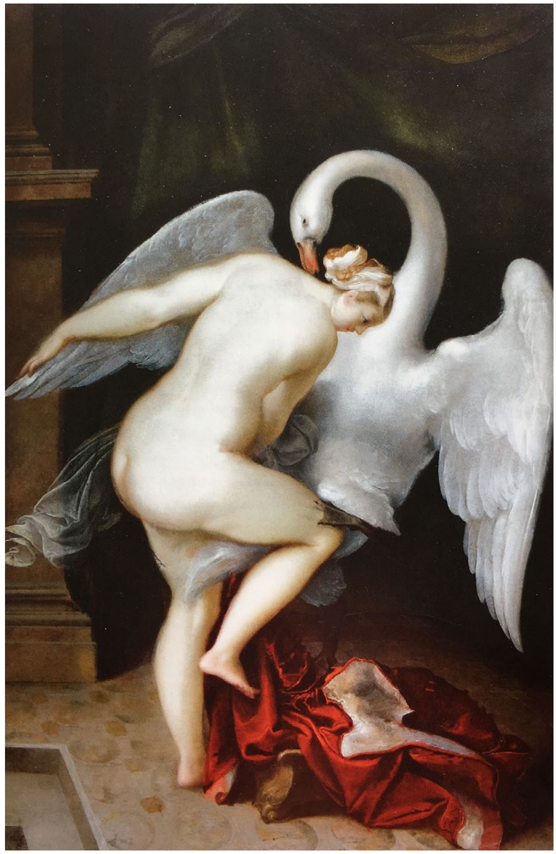


Abb. 18 Joseph Heintz d. Ä., *Leda mit dem Schwan*, 1605, Öl auf Kupfer, 45 × 37 cm, Augsburg, Privatbesitz

denn „[a]us den Quellen ist bekannt, daß Heintz beträchtliche Zeit auf das Kopieren anderer Gemälde verwendet haben muß[te]. Deutlicher als an dem Bestand seiner gemalten Kopien – es sind nur zwei stilkritisch einigermaßen gesichert – wird diese Tatsache an den Zeichnungen, von denen fast die Hälfte andere Kunstwerke oder Teile davon wiedergeben".[239] Daher könnte eine deutlich größere Menge hochwertiger Gemäldekopien von seiner Hand existieren. Zu diesen ihm zugeschrieben Kopien zählt neben dem bereits angesprochenen *Bogenschnitzenden Amor* nach Parmigianino (**Abb. 8**) noch das Gemälde von Heintz d. Ä. *Salome mit dem Haupt Johannes' des Täufers* (**Abb. 17**) nach Lucas Cranach d. Ä. Weiterhin kursierte in den Forschungen um Heintz d. Ä. aufgrund eines Inventareintrags der Prager Sammlung die Vermutung, auch „Ein Leeda mit einem schwaan, kopirt nach Coregio vom Joseph Hainzen. Cod. 8196 hat: copirt nach Corregio von einem gutten meister. Cop."[240] könnte eine weitere Kopie sein.

Da Heintz' d. Ä. Gemälde *Leda mit dem Schwan* (**Abb. 18**) lange Zeit als verschollen galt, kann man erst aufgrund der Ausstellung im Jahr 2015 deutlich feststellen, dass man es hier nicht mit einer Kopie im eigentlichen Sinn zu tun hat.[241] Die wiederentdeckte Leda ist, wie bereits Christoph Metzger deutlich gesehen hat, keine Kopie nach Correggios Version (**Abb. 19**). Viel eher scheint hier die Forschung durch die Bezeichnung als ‚Kopie' im Hofinventar eine anekdotische Äußerung Joachim

239 Zimmer 1971, S. 42.
240 Vgl. Zimmermann 1905, S. XXXIX, Nr. 869.
241 Vgl. Christof Metzger: Die wiedergefundene Leda. Ein Meisterwerk des Joseph Heintz d. Ä. aus der Prager Kunstkammer. In: Gode Krämer et al. (Hrsg.): *Die verschollene Leda. Joseph Heintz d. Ä. Kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger*. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schätzlerpalais, Augsburg. Berlin 2015, S. 9–35, hier S. 10.



Abb. 19 Antonio Allegri, genannt Correggio, *Leda mit dem Schwan*, um 1532, Öl auf Leinwand, 156,2 × 195,3 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 218

von Sandrarts missverstanden zu haben. Bei der Vorstellung Heintz' d. Ä. lobt er nämlich nicht nur die „viel fürtreffliche[n] Werke […] durch die er sonderbares Lob erhalten".[242] Das hier genannte, „die nakende Leda mit dem Schwanen"[243], hebt er besonders hervor:

> meistens [Lob erhalten hat er] aber durch die nakende Leda mit dem Schwanen/ in einem verschloßenen Zimmer/ worinnen er die Zeichnung/ Colorit, und alle andere Zierlichkeit des Antonio da Corregio also wol observirt/ das/ wann selbiges eigentlich darnach copirt gewesen wäre/ es nicht natürlicher hätte mögen nachgemacht werden.[244]

242 TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 286 re Sp.
243 Ebd.
244 Ebd.

Von Sandrart betont jedoch nicht das Talent des Kopierens, für welches Heintz d. Ä. sehr wohl bekannt war, sondern hebt das Können des Malers hervor, der im Stil des Italieners Correggio zu arbeiten weiß und ihn „wol observirt" darstellen kann. Auch wenn dieses Beispiel nun nichts mit einer von Heintz d. Ä. selbst ausgeführten Kopie zu tun hat, gibt es dennoch einen zeitgenössischen Einblick in die Bewertung einer Leistung, die man guten Kopisten und vielmehr einem guten Künstler zuschreibt: Erst durch das zeitintensive Erlernen eines fremden Stils ist eine Imitation der Malweise und der Farbigkeit möglich. Dieser Vorgang und das Wissen darum versteckt sich indirekt in der Behauptung von Sandrarts, indem er betont, dass man solches ansonsten nur mit einer Kopie erreichen könne.

Generell war Heintz d. Ä. wohl bekannt für sein außerordentliches Talent, nach Vorlagen zu zeichnen, denn „[e]r übertraf alle Deutschen und Niederländer durch den Fleiß und die Mühe, die er auf das Abzeichnen aller schönen Sachen – Skulpturen sowohl wie Malereien – verwandte".[245]

Konkrete Kopiertätigkeiten in der Malerei sind also erst aus der Zeit während seiner Anstellung in Prag bekannt. Ob aber seine in Rom geschulte Fertigkeit, Gemälde hervorragend nachzuzeichnen, ihm zu der Anstellung am Kaiserhof verholfen hat, ist nachträglich nicht zu klären. Dafür spricht jedoch, dass Heintz d. Ä. kurz nach seiner Anstellung als Hofkünstler im Winter 1591 in offiziellem Auftrag nach Italien reiste, um „allerhand antiquiteten alldort abzuzeichnen".[246] Dabei ging es jedoch nicht um das nachahmende Abzeichnen antiker Skulpturen wie es im klassischen Renaissanceverständis von *Imitatio* zu verstehen ist. Heintz d. Ä. sollte sich nicht an antiken Vorbildern schulen. Vielmehr dienten diese Zeichnungen einem bürokratischen Zweck. Sie sollten dokumentarische Kopien sein, um dem Auftraggeber eine möglichst genaue Vorstellung von dem Kaufobjekt zu vermitteln. Weiterhin wurde Heintz d. Ä. dort im Rahmen von Ankäufen zu Expertisen herangezogen. Man kann daraus zudem ableiten, dass durch das intensive Studium während seines mehr als dreijährigen Aufenthalts in Italien ein gutes Netzwerk entstand, welches auch noch in seiner Prager Zeit aktiv gewesen war. Daher argumentiert Sarvenaz Ayooghi, dass insbesondere diese Vernetzung gepaart mit einem umfangreichen Kunstwissen des jungen Malers für den Kaiser von Interesse gewesen sein dürfte.[247] Darüber hinaus kann man annehmen, dass Heintz d. Ä. zu dieser Zeit einen gewissen kennerschaftlichen Ruf genoss.[248]

245 Zitiert nach Zimmer 1971, S. 11.

246 Löwe 1610, B.15v, zitiert nach ebd., S. 16; Ayooghi 2015, S. 106–107.

247 Ayooghi 2015, S. 106.

248 Vgl. Eliška Fučíková (Hrsg.): *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*. Ausst.-Kat. Prager Burg; Wallenstein Palais, Prag. Prag 1997, S. 37. Weiterhin Aikema/Leonardo 2010; Reitz: Discordia 2015, S. 118–141; Zimmer 1971, S. 11. Von Heintz d. Ä. als Kunstexperte zeugt die Bitte Albrecht Fuggers in einer Korrespondenz mit Rudolf II., ihm (Fugger) von Heintz d. Ä. bei der Zuschreibung eines Gemäldes helfen zu lassen, siehe Ayooghi 2015, S. 106, Anm. 15.

4.1.3 Bartholomäus Spranger und seine Kooperationen

Ganz anderer Art sind die als Kopien bezeichneten Gemälde Sprangers, die vor seiner Tätigkeit am Habsburger Hof entstanden waren. Auch wenn die Biografie des aus Antwerpen stammenden Malers bislang große Lücken aufweist, sind aus den Jahren seiner italienischen Zeit zwischen 1565 und 1575 Arbeiten nach Entwürfen anderer Hand nachweisbar.[249] Dazu gehört vor allem eine Arbeit, für die der Künstler den Auftrag durch die Vermittlung von Giulio Clovio erhalten hat, den er wohl anlässlich seiner kurzen Anstellung bei Alessandro Farnese kennengelernt hatte. Eins der wichtigsten Auftragswerke Sprangers entstand zwischen 1570 und 1572, seiner Dienstzeit im Vatikan, die van Mander mit einer ausführlichen Anekdote bedenkt:

> Im päpstlichen Palast angekommen, gingen der Kardinal und Don Giulio zusammen zu seiner Heiligkeit, und kurz darauf wurde auch Sprangers [sic!] hereingerufen. Er küßte dem Papst die Füße, empfing den Segen und wurde nach einer kurzen Besprechung über ein Bild, das seine Heiligkeit von ihm gemalt haben wollte, zum päpstlichen Maler ernannt und erhielt eine prächtige Wohnung im Belvedere angewiesen, gerade über dem Standort der Laokoongruppe. Hier malte er auf einer Kupferplatte von sechs Fuß Höhe ein Jüngstes Gericht, ein Bild reich an Einzelzügen, auf dem man 500 Köpfe zählen konnte, und das noch im Kloster del Bosco zwischen Pavia und Alessandria über dem Grabmal Pius V. zu sehen ist. Seine Fertigstellung hatte vierzehn Monate beansprucht.[250]

Bei diesem hier genannten *Jüngsten Gericht* (**Abb. 20**)[251] handelt es sich um eine von Spranger auf Kupfer gemalte Komposition, die sich stark an dem älteren Werk von Fra Angelico orientiert (**Abb. 21**) und daher in der Forschungsliteratur schon seit Wilhelm Bode stets als Kopie gewertet wird.[252]

249 Vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: Spranger before Prague. Additions and Reconsiderations. In: Beket Bukovinská, Lubomír Slavíček (Hrsg.): *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Essays for Lubomír Konečný*. Prag 2006, S. 403–412. Das Problem der auf van Mander gestützen Biografien bringt Jürgen Müller in seiner Dissertation zur Sprache, vgl. Müller 1993. In der jüngst erschienenen Spranger-Monografie stützt sich Metzler jedoch weiterhin auf van Mander als Hauptquelle, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014. Dies führte auch zur Kritik durch Reitz: Rezension 2015.

250 Mander/Floerke 1991, S. 292–293.

251 Siehe Bert W. Meijer: *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections, vol 3.2: Piedmont and Valle d'Aosta.* Florenz 2011, S. 229, Nr. 875 hier mit älterer Literatur; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 9, S. 79; jüngst mit Quellen über Sprangers Anstellungen in Rom Reitz: Discordia 2015, 142, 146–147.

252 Vgl. mit älterer Literatur Laurence B. Kanter, Pia Palladino (Hrsg.): *Fra Angelico*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New York, New Haven [u. a.] 2005, Nr. 32, S. 165–171 (Pia Palladino); ebd., S. 165, Anm. 3. Die sogenannte Kopie ist bereits im 19. Jahrhundert nachweisbar, in dem Bode das Gemälde Sprangers als „exakte Kopie" bezeichnet. Vor allem Henning

Mit dem Blick auf die Wortwahl sowohl in der deutschen Übersetzung bei Hans Floerke als auch in der niederländischen Urausgabe fällt auf, dass van Mander tunlichst das Wort ‚kopieren' im Zusammenhang mit diesem Werk vermieden hat, indem er davon spricht, dass Spranger, nachdem er seine Unterkunft im Belvedere bezogen hatte „[…] alwaer hy een stuck maeckte von het Ordeel / ses voeten hoogh / op een coper plaet / vol wreck / dater vÿf hondert tronien in quamen […]".[253] Die Beurteilung als Kopie scheint demnach eine anachronistische Zutat zu sein, die nicht mit der historischen Wahrnehmung des Gemäldes übereinstimmt.

Dieser Erkenntnis ist hinzuzufügen, dass Spranger in den historischen Quellen nie als ‚Kopist', sondern stets als ‚Miniaturist' bezeichnet wird, also ein Maler kleiner Dinge.[254] So wurde für das *Jüngste Gericht* bereits zuvor an anderer Stelle festgestellt, dass Spranger in diesem Fall viel eher eine zeitgenössische Anpassung vorgenommen hat, eine „[…] verbesserte Neuausgabe des alten Bildformulars, bei der Ikonographie und ‚historische' Korrektheit Vorrang haben vor einer Wiederbelebung alter Stilformen".[255]

Auf der Suche nach der korrekten Denomination dieses Gemäldes ist die Frage nach der ursprünglichen Funktion sowohl des Vorbilds als auch der Neuauflage von Spranger hilfreich. So kann sich eine mögliche Begründung ergeben, wieso eine über 100 Jahre alte Komposition eine moderne Adaption erfahren hat. Noch dazu ist sich die Forschung relativ sicher, dass Spranger sein *Jüngstes Gericht* direkt vor dem historischen Vorbild nachgearbeitet hat.[256] Doch was geschieht, wenn ein junger Künstler,

verlässt sich zu sehr auf van Mander, vgl. Henning 1987, S. 13: Hier nennt er *Das Jüngste Gericht* deutlich „Kopie". Dies ist bereits Müller aufgefallen, der an diesem Beispiel nachweist, dass Angaben van Manders im *ThB* als historische Quelle übernommen wurden und Henning sich unkritisch darauf bezieht, siehe Müller 1993, S. 19.

253 Mander/Miedema 1604/1994–1999, Bd. 1, S. 342, 270v, Z. 45–47. Dass nicht von einer Kopie gesprochen wurde, hat bereits Müller betont, vgl. Müller 1993, S. 19.

254 Wie im Schreiben von Filippo Baldinucci an Apollonio Bassetti, Florenz, den 5. April 1681: „Bartolomeo Sprangher Pittore d'Anversa … servì la Santa Memoria di Papa Pio 5° in Roma in varie rappresentazioni divote ch'egli fece in piccolo figure in sul rame"; Nennung als „Bartolomeo miniatore" in einer Apothekerrechnung, in: Giustificationo di Tesoreria, IX, fasc. 17, fol. 32' (23. Februar 1572) u. fol. 33 (26. Februar 1572), beide zitiert nach Reitz: Discordia 2015, S. 146, Anm. 196. Damit ist nicht unbedingt gemeint, dass Spranger ein Buchmaler gewesen ist. Aus der Vita Clovios geht hervor, dass er von Vasari „Miniator, oder sagen wir Maler kleiner Dinge" (ital. miniatore, o vogliamo dire dipintore di cose picole) genannt wird, vgl. Vasari über Clovio in: Giorgio Vasari: *Die Leben der ausgezeichneten Gemmenschneider, Glas- und Miniaturmaler Valerio Belli, Guillaume de Marcillat und Giulio Clovio*. Hrsg. von Anja Zeller (= Edition Giorgio Vasari). Berlin 2006.

255 Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren.* 2. Aufl. Berlin 2012, S. 418. Version im eignen Stil, auch gesehen bei Metzler 2015, S. 79, und Reitz: Discordia 2015, S. 147: „das eine Komposition Fra Angelicos frei variiert"; Mander/Miedema 1604/1994–1999, Bd. 5, S. 96: „free copy after a Last Judgement by Angelico in the Accademia in Florence."

256 Dies passt auch zu den von Reitz in diesem Zusammenhang gefundenen Quellen, dort Reitz: Discordia 2015, S. 147, Anm. 200. Weiterhin unterstützt wird dies durch die Nennung des



Abb. 20 Bartholomäus Spranger, *Jüngstes Gericht*, um 1570–1572, Öl auf Kupfer, 116 × 148 cm, Turin, Galleria Sabauda, Inv.-Nr. 6, V. 197

der an zeitgenössischen manieristischen Kompositionen geschult ist, ein traditionelles Gemälde wiederholt? Der Begriff ‚Kopie' scheint hier nicht im Geringsten die Strategie zu fassen, die sich hinter diesem Auftrag verbirgt.

Im ursprünglichen Auftrag an Spranger war die große Kupfertafel mit der neuen Fassung für das Grab von Papst Pius V. vorgesehen, das so in Verbindung mit einer geplanten Klostergründung des Dominikanerordens stand. Federico Zeri führt bereits 1957 aus, dass es Pius V. nicht um eine banale Vervielfältigung, einer „riproduzione di una icona miracolosa"[257] gegangen sei. In der Wiederholung wurde ein bewusster Anschluss an die legendenhafte Malerpersönlichkeit Fra Angelicos vorgenommen. Dabei wurde er zu einem Exemplum auf mehreren semantischen Ebenen stilisiert. Seine Kunst erhielt diese posthume Verehrung nicht nur wegen der Anspielung auf seine Frömmigkeit als Mönch, sondern erfuhr auch eine Aufwertung als Devotionalie der

Gemäldes in einem Inventar bei Lanciani 1912, welches nach dem Tod des Papsts 1572 angefertigt wurde, erkannt von Meijer 2011, Bd. 2, Nr. 785, S. 229.

257 Federico Zeri: *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta.* Turin 1957, S. 52.



Abb. 21 Fra Angelico, *Jüngstes Gericht*, 1430er-Jahre, Tempera auf Holz, Mitteltafel 102,8 × 65,2 cm, linker Flügel 103 × 620,8 cm, rechter Flügel 102,7 × 628 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 60

alten Kirche. In der Wiederholung der Komposition im neuen Stil findet eine aktive Rückbesinnung und damit ein Hinweis auf den historischen Legitimationsanspruch der katholischen Kirche statt.[258]

Wenn also in der Forschungsliteratur im weitesten Sinn von einem Gemälde mit ‚gegenreformatorischen Zügen' gesprochen wird, ist damit nicht eine eigene oder neu entwickelte Ikonografie gemeint, sondern vielmehr eine Strategie der Restauration, des Rückbezugs auf alte Darstellungstraditionen. Sprangers Version des *Jüngsten Gerichts* ist als hochmoderne Antwort auf die Debatten des Tridentiner Konzils zu lesen, dessen dritte Tagungsperiode (1562–1563) durch Pius V. einberufen wurde. Wie Christian Hecht sehr deutlich belegen kann, sehen unterschiedliche Theologen vor allem in einer Auseinandersetzung mit älteren Kunstwerken den Schlüssel gegen die Bildkritik, denn hier wäre ja ein schicklicher Umgang mit den Themen bereits vorzufinden.[259] Fern von Rom und dem älteren Vorbild wäre Sprangers Neuinterpretation ein Zeichen zwischen

258 Vgl. ebd.
259 Vgl. Hecht 2012, S. 416.

Erneuerung und Kontinuität in Bildform gewesen. Das Werk ist als eine Reminiszenz an die alte Kirche zu verstehen, die durch den malenden Dominikanermönch Fra Angelico in Form eines Gemäldes die Reformation überstanden hatte. Gleichwohl stellt es auch ein Wiederanknüpfen an diese Tradition durch die Neuinterpretation Sprangers auf dem Grabmal des Dominikanerpapsts dar. Dieser Plan wurde dann jedoch von seinem Nachfolger auf dem Heiligen Stuhl, Sixtus V., verworfen, sodass letztendlich der verstorbene Papst in Santa Maria Maggiore beigelegt wurde.[260]

Es sei nun dahingestellt, ob die Kupfertafel mit Sprangers *Jüngstem Gericht* als Kopie, freie Variation oder als Transformation begrifflich zu fassen ist. Doch auf jeden Fall ist es ein herausragendes Beispiel für das nun geänderte Mentalitätskonzept der *Aemulatio.* Deutlich zeigt sich, dass auch ein bereits ausgebildeter Künstler in hoher Anstellung die Paraphrase eines älteren Werks beherrschen musste, um solcherlei komplexe Anspielungen umsetzen zu können. Die Absicht dieses Auftrags ist weder in der Vervielfältigung eines Objekts noch in einer Aktualisierung der Komposition zu suchen. Insbesondere in den großen Übereinstimmungen und den bewusst gesetzten Veränderungen Sprangers drückt sich die neue Bedeutung und Botschaft aus. Durch eine Erweiterung des himmlischen Personals auf eine unzählbare Menge, wie es bereits von den Zeitgenossen gesehen wurde, und durch eine deutliche Betonung der Leidenswerkzeuge unter dem richtenden Christus wird die der alten Kirche entnommene Darstellungstradition in seiner Wiederverwendung hervorgehoben, als ob die Reformation nur ein kurzes Intermezzo in der Kirchengeschichte gewesen wäre. Gemessen an dem ebenso prominenten wie hochbedeutenden Auftraggeber und einer Verehrung des malenden Dominikanermönchs durch einen Papst desselben Ordens gelang es Spranger, die vielschichtigen Intensionen einzubetten, die mit diesem Auftrag einhergingen. In Rückbesinnung auf die alte Kirche mit ihren Traditionen und dem daraus erwachsenen Legitimitätsanspruch des katholischen Papsts als einzige christliche Kirche formulierte Spranger dieses Konzept gekonnt in seinem Gemälde vom *Jüngsten Gericht* durch das interpretierende Zitat Fra Angelicos.[261]

Nach dem Tod seines Gönners Papst Pius V. kollaborierte Spranger erneut mit dem gut vernetzten älteren Giulio Clovio (1498–1578), der ihn in seiner römischen Anfangszeit bereits unterstützt hatte, weshalb die Forschung von einer Art Lehrer-Schüler-Verhältnis ausgeht.[262] Spranger führte nach Inventionen Clovios zwei Gemälde auf Kupfer in Farbe

260 Vgl. ebd., S. 418; Meijer 2011, Bd. 2, S. 229, Nr. 875.

261 Die Veränderungen, die Spranger in seiner Version durchführte, lediglich auf einen anderen Geschmack oder auf eigene „aesthetic values" zurückzuführen, wie es Metzler sieht, scheint zu kurz gedacht, Ausst.-Kat. New York 2014, S. 79. Auch das Argument Širokás, dass Spranger nicht dazu fähig gewesen sei, den traditionellen Stil nachzuahmen, zeugt von einer gewissen Missachtung der historischen Situation, vgl. Eva Jana Široká: *Northern Artists in Italy ca. 1565–85. Hans Speckaert as Draughtsman and Teacher*. Diss. masch. Princeton [NJ] 1995, S. 53–54.

262 Die Nennung Sprangers als Schüler Clovios ist in Quellen überliefert, z. B. „Bartolomeo allievo del detto Don Giulio", zitiert nach Almudena Pérez de Tudela: Documenti inediti su Giulio

aus, die als ‚Kopien' bezeichnet werden. Bei Ersterem, der *Bekehrung des Hl. Paulus* (**Abb. 22**), ist als Vorlage eine Zeichnung Clovios in London bekannt, die wiederum auch als Kupferstich ausgeführt wurde (**Abb. 23, 24**).[263] Das zweite hat den Kampf *Georg mit dem Drachen* zum Thema und geht vermutlich auch auf eine gezeichnete Vorlage zurück. Allerdings ist heute nur eine Druckgrafik überliefert.[264]

Bei beiden Werken kann leicht, sowohl anhand der existierenden Grafiken und Gemälde als auch gestützt auf diverse Quellen, aufgezeigt werden, dass Spranger mit dem in Rom etablierten Clovio eine Art Kooperation eingegangen war, also nicht in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis zu ihm stand. Die aus dieser Zusammenarbeit resultierenden Gemälde als ‚Kopien' zu bezeichnen, ist äußerst fehlführend, da nach diesem Konzept ein Meister die Vorlage liefert und der ausführende Geselle nach dessen Anweisungen arbeitet. Doch ein solches Werkstattverhältnis trifft hier nicht zu.

In den beiden Fällen kann zwar nachgewiesen werden, dass der jüngere Maler die von Clovio als Zeichnung angelegten Inventionen als Malerei auf Kupfer ausführte. Dabei wich er aber im Hintergrund bei den Landschaftsdarstellungen von den Vorlagen ab. Bislang wurde diese Beobachtung mit dem Topos des Übertreffens eines Meisters versehen, indem beispielsweise Konrad Oberhuber in der Beurteilung dieser Werke vermerkt, „[…] daß Spranger hier im Wetteifer den älteren Meistern an Genauigkeit zu übertreffen sucht, wie es auch seinen damaligen Tendenzen und Aufgaben, den neuen Herrn für seine Kunst zu gewinnen, entsprechen mußte".[265] Spranger jedoch hatte in den 1570ern bereits ausgelernt und war aufgrund der päpstlichen Aufträge selbstständig in Rom tätig. Es ist darüber nachzudenken, ob es sich bei den beiden Werken nicht eher um eine geplante Kooperation handelt, um sich im stark umkämpften Kunstmarkt in Rom einen Vorteil zu verschaffen. Während der eine, Clovio, über ein gutes Netzwerk und Kontakte zu pozentiellen Gönnern verfügte, könnte der andere, Spranger, seine moderne Malweise und sein Können in der Landschaft mit eingebracht haben.[266] Wir haben es hier also vielmehr mit zwei eigenständigen Künstlerpersönlichkeiten zu tun, die im Rom der frühen 1570er-Jahre bereits diverse Gemeinschaftsprojekte vorweisen konnten. Deutlich wird die Beteiligung von zwei Künstlern auf der Inschrift der Kupfertafel *Bekehrung des Hl. Paulus*: DON JULIO CLOVIO INVE. BARTHOLOMAEUE SPRENGER PINXIT.

Clovio al servizio della famiglia Farnese. In: *Aurea Parma* 84 (2000), S. 281–307, hier S. 298, Anm. 60, ebenfalls Reitz: Discordia 2015, S. 132–133.

263 Vgl. vor allem Anne-Claire de Liedekerke (Hrsg.): *Fiamminghi a Roma 1508–1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*. Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts, Brüssel; Palazzo delle Espositioni, Rom. Mailand 1995, S. 271, Nr. 195 [Konrad Oberhuber]; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 11, S. 80–81; Reitz: Discordia 2015, S. 132–133.

264 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 13, S. 82–83; Reitz: Discordia 2015, S. 132.

265 Oberhuber 1958, S. 81.

266 Wie Reitz durch das Quellenstudium belegen konnte, wurden die aus den nördlichen Landen nach Rom gereisten Künstler vor allem für das Malen von Landschaften eingesetzt, vgl. Reitz: Discordia 2015, S. 141–170.



Abb. 22 Bartholomäus Spranger, *Die Bekehrung des Hl. Paulus*, Öl auf Kupfer, 40 × 55 cm, Mailand, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca, Inv.-Nr. 902

Während die Invention Clovios in den Figuren und der Komposition liegt, besteht Sprangers Beitrag zu dem Werk im Malen auf Kupfer und damit in der Erfindung der Farbigkeit. Diese Arbeitsteilung betonte Clovio sogar in einem Schreiben an Herzog Ottavio ausdrücklich und hob Sprangers Anteil hervor.[267]

Kooperationen oder anders gesagt: die Aufteilung der Malbereiche auf spezialisierte Beteiligte war bereits in den Malerwerkstätten der vorangegangenen Jahrhunderte eine gängige Arbeitspraxis. Im 16. Jahrhundert bildeten sich jedoch unterschiedlichste kooperative Arbeitsweisen heraus, sodass zwischen der spätmittelalterlichen Werkstattorganisation und einem in Kooperation hierarchisch gleichgestellter Künstler entstandenen Gemälde deutliche Unterschiede liegen.[268] Während nämlich in der Werkstatt

267 Giulio Clovio an Ottavio Farnese, Rom 10. Oktober 1573: „Ho fatto consegnare a Ms. Pietro Ceuli agente di V. Ecc.a le due testine, che io le donai, et la conversione di S. Paolo colorita da Barth. eo; ogni cosa con i suoi finimenti, acciochè le mandi a V. E. con quella cura, che son certo che farà", zitiert nach Pérez de Tudela 2000, S. 300, Anm. 71.

268 Aufgrund meist fehlender Quellen über die genaue Organisation helfen bisher nur einige Fallstudien, um sich ein Bild von der Lage machen zu können, jüngst bei Maryan W. Ainsworth (Hrsg.): *Workshop Practice in Early Netherlandish Painting. Case Studies from Van Eyck Through Gossart* (= Me fecit, Bd. 10). Turnhout 2017; Micha Leeflang: *Joos Van Cleve. A Sixteenth-Century*



Abb. 23 Giulio Clovio, *Die Bekehrung des Hl. Paulus*, Feder auf braunem Papier, braun laviert, Weißhöhung (teilweise oxidiert) über schwarzer Kreide auf eingetöntem Papier, 281 × 435 mm, London, British Museum, Inv.-Nr. 1946,0713.322



Abb. 24 Cornelis Cort nach Giulio Clovio, *Bekehrung des Hl. Paulus*, 1576, Kupferstich, 392 × 495 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-BI-6558

sowohl Entwurf als auch stilistische Ausführung in jahrelanger Ausbildung vom Meister zum Schüler übergingen, wurden die Arbeitsschritte bei einer Kooperation auf unterschiedliche Maler verteilt, die individuellere Ausbildungsbiografien hatten. Dabei konnten die Maler sowohl im gleichen Arbeitsschritt in spezialisierten Bereichen oder arbeitsteilig vorgehen. Bei letzterer Variante kam es häufig vor, dass der eine Künstler als Ideengeber für die Komposition fungierte, während die Rolle des Ausführenden einem anderen Künstler zufiel. Diesen dann als ‚Kopist*innen' zu bezeichnen, wie es in der Kunstgeschichte lange Zeit geschehen ist, leitet fehl und missversteht die Form der Zusammenarbeit auf Augenhöhe.

Anhand des hier vorgestellten Beispiels der Kooperation Sprangers mit Clovio kann aufgezeigt werden, dass erst durch das Können Sprangers in Bezug auf die Darstellung der Landschaft und der Farbigkeit eine Ergänzung der Inventionen Clovios geschah, sie also eine Zutat erfuhren. Weitere Beispiele einer solchen arbeitsteiligen Kooperation ohne eine Werkstattabhängigkeit lassen sich sowohl nördlich als auch südlich der Alpen immer wieder finden. Diese Werke dann nachträglich in ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zu setzen, ist anachronistisch und negiert den Entstehungskontext. Besonders offensichtlich wird diese Fehldeutung, wenn man an Zusammenarbeiten von Künstlern im frühen 16. Jahrhundert wie Michelangelo und Jacopo da Pontormo in Florenz oder Albrecht Dürer und Hans von Kulmbach in Nürnberg denkt. Letztere als ‚Kopisten' zu bezeichnen, erscheint sogar äußerst abwegig. Gleiches gilt dann später für die Zusammenarbeit von Peter Paul Rubens und Jan Breughel d. Ä.[269]

Antwerp Artist and his Workshop (= Me fecit, Bd. 8). Turnhout 2015, bes. S. 32–34. Weitere Fallstudien wurden auf der internationalen Tagung *Many Antwerp Hands. Collaborations in Netherlandish Art 1400–1750* am 5.–6. November 2018, Rubenianum in Antwerpen zur Diskussion vorgestellt, publiziert unter Abigail D. Newman, Lieneke Nijkamp (Hrsg.): *Many Antwerp Hands. Collaborations in Netherlandish Art.* London, Turnhout 2021.

269 Über die Zusammenarbeit von Rubens und Jan Brueghel d. Ä. siehe die Ausstellung von Anne T. Woollett (Hrsg.): *Rubens & Brueghel. A Working Friendship*. Ausst.-Kat. J. Paul Getty Museum, Los Angeles [CA]. Los Angeles [CA] 2006. Eine von Vasari überlieferte Anekdote über eine zeitgenössische Beurteilung solcher Werke lässt sich in der Vita Pontormos finden, auch wenn hier die Kooperation in der Entstehung nicht eingeplant gewesen ist. Alfonso d'Avalos bittet den Florentiner Michelangelo um ein Gemälde der heiligen Magdalena, welche er stark verehrt. Allerdings liefert Michelangelo ihm lediglich einen Karton, auf dem er die Szene *Noli me tangere* angelegt hat. Doch der Karton alleine reicht dem Auftraggeber nicht und Markgraf d'Avalos setzt „alles daran, damit Pontormo ihm diesen als Gemälde ausführte, da Buonarroti ihm gesagt hatte, daß keiner ihm besser dienen könne als er", siehe Giorgio Vasari: Das Leben des Pontormo. Hrsg. von Katja Burzer (= Edition Giorgio Vasari). Berlin 2004, S. 50–51. Anscheinend sah der Auftraggeber darin kein Problem oder eine Herabstufung als Kopie. Viel eher, so berichtet Vasari, „wurde es sowohl wegen Michelangelos herausragendem disegno als auch aufgund von Pontormos Kolorit als einzigartiges Gemälde geschätzt", siehe ebd. Pontormo selbst war zu dieser Zeit bereits ein hoch angesehener Künstler in Florenz und arbeitete für die Medici-Familie. Dass er den Karton Michelangelos ausführte, hatte also nichts mit einer Werkstattorganisation zu tun. Viel eher galt in Italien in dieser Zeit der Karton an sich bereits als vollwertiges Kunstwerk. Die Ausführung in Malerei, vor allem von einem so hervorragenden Kollegen wie Pontormo,

4.1.4 Kooperation als besondere Kunstform: der Gemeinschaftsaltar in Prag

Wie aufgezeigt waren die Prager Hofmaler bereits vor ihrer Anstellung in Wien bzw. Prag in unterschiedlicher Form mit dem Kopieren in Kontakt gekommen. Dabei wurde der Fokus besonders auf jene Werke gelegt, die nach einer abgeschlossenen Lehre entstanden waren und damit weit nach deren Ende anzusiedeln sind, in der die Kopierpraxis meist verortet wurde. Dabei haben sich unterschiedliche Phänomene des Kopierens aufgetan. Während Heintz d. Ä. das Nachzeichnen zur Erweiterung des eigenen Fundus nutzt und von Aachen mit Kopieren seinen Unterhalt verdient, lässt sich bei Spranger in seiner bereits weiter vorangeschrittenen Karriere ein geschicktes Taktieren auf dem umkämpften Kunstmarkt erkennen, indem er Kooperationen mit anderen Künstlern einging, wie seine frühe Zusammenarbeit mit Clovio und Jan I Sadeler

wurde als Werk geschätzt, in dem sich die Qualitäten eines jeden Beteiligten zeigen, siehe ebd. Zum Karton als vollwertigem Kunstwerk siehe Carmen Bambach: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300–1600.* Cambridge 1999.

Doch nicht nur in der italienischen Kunst war dieses Verfahren bekannt, selbst wenn es keinen Vasari gibt, auf den hier zurückgegriffen werden könnte. Aufgrund der dürftigen Quellenlage gibt das *Epitaph für Lorenz Tucher* (1447–1503) in der Nürnberger Sebaldkirche der Forschung auch heute noch Rätsel auf. Mit dem Monogramm HK auf der Mitteltafel ist als Maler des Epitaphs Hans Kulmbach genannt Süß überliefert. Auch weitere stilkritische Untersuchungen bezüglich der Malweise, Farbigkeit und Ausführung der Gewandungen haben bisher dieser Einschätzung nicht widersprochen. Rätselhaft hingegen ist, wie eine in Berlin aufbewahrte Zeichnung damit zusammenhängt, vgl. Hans Kulmbach: Tucher-Epitaph, Ölgemälde auf Holz, 1513, Nürnberg St. Sebald; zu Biografischem und mit dem Epitaph verbundenen Stiftungen siehe siehe Gerhard Weilandt: *Die Sebalduskirche in Nürnberg* (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 47). Petersberg 2007, Nr. IV.2.b.4, S. 700–701; Dürer, Entwurf Tucher-Epitaph, auqarelierte Federzeichnung um 1513, Berlin, Kupferstichkabinett; das Bild entstand nach einer Visierung Dürers (Berlin, Kupferstichkabinett, Kdz 64, datiert 1511, W.508); Walter L. Strauss: *The Complete Drawings of Albrecht Dürer,* 7 Bde. New York, NY 1974/1977, Nr. 1511/2, Abb. 410. Auch wenn Grebe davon spricht, dass die Ausführung durch Kulmbach von Dürer autorisiert gewesen sei, ist dies aufgrund der dürftigen Quellenlage des Werkprozesses nicht ersichtlich, vgl. Grebe 2013, S. 206. Es liegt eher die Vermutung nahe, dass man es auch hier mit einer Kooperation von annähernd gleichwertigen Künstlern zu tun hat, die ohne direkten Kontakt der beiden Künstler zustande kam. Kulmbach war schon längst unabhängig, und ob er überhaupt in einem Schülerverhältnis zu Dürer gestanden hat, gilt heute als stark umstritten. Einzig van Sandrarts Vermerk deutet dies an, worauf sich die Dissertationsschrift von Butts bezieht, siehe TA, TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 232 Sp. re.; Barbara R. Butts: *„Dürerschüler" Hans Süss von Kulmbach*. Diss. Princeton [NJ] 1985. Gegen die Werkstattthese spricht jedoch auch, dass er als ausführender Geselle unter der Führung des Werkstattinhabers dessen Marke verwendet haben müsste. Das Epitaph trägt jedoch sein eigenes Monogramm, vgl. Literatur zum Dürer-Monogramm als Marke u. a. Tschetschik 2014; Grischka Petri: Der Fall Dürer vs. Raimondi. Vasaris Erfindung. In: Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1). Petersberg 2014, S. 52–76. Ob die Familie Tucher als Auftraggeber in diesem Epitaph die Zeichenleistung Dürers und die brillante Farbigkeit Kulmbachs gelobt hat, bleibt im Verborgenen.

belegt.[270] Es wirkt beinahe so, als ob die Beteiligung von mehreren namhaften Künstlern an einem Objekt keinen Mangel darstellte, sondern in manchen Fällen sogar von besonderem Interesse für die Kunstkenner dieser Zeit war und gegenüber Werken, die nur von einem Künstler alleine gefertigt wurden, anscheinend auch höher bewertet wurde. Ein herausragendes Beispiel einer kooperativen Zusammenarbeit mehrerer namhafter Künstler ist in Prag selbst zu finden. Rudolf II. hatte dort ein liberales Klima geschaffen und Maler unterschiedlichster Stile und Religionen in Anstellung genommen.[271]

Blickt man nun auf die in seiner Regierungszeit entstandenen Werke dieser Maler, lassen sich Austauschprozesse untereinander feststellen, was dann auch zu den Überlegungen über eine Schule von Prag geführt hat oder sogar zu einem rudolfinischen Stil. In diesem Zusammenhang wird oft ein Gemeinschaftswerk in die Diskussion eingeführt, an dem man den Wunsch eines einheitlichen ästhetischen Ausdrucks ablesen könne, so Peltzer, der sowohl durch den *concetto* des Kaisers als auch durch seine Geschmacksvorstellungen geprägt sei, weswegen das hier genannte Werk „ein charakteristisches Beispiel für den Stil der rudolfinischen Malerei“ sei.[272]

Die Rede ist von dem sogenannten *Auferstehungsaltar* (1598), den bereits Karel van Mander in der Lebensbeschreibung des Hans Vredeman de Vries beschreibt:

> In der Kirche dort befindet sich auch eine Altartafel, deren Mittelbild eine Auferstehung von Hans van Akens Hand, deren einer Flügel die drei Marieen von Sprangers, und deren anderer die Jünger auf dem Wege nach Emmaus von Joseph dem Schweizer zeigt. Außen auf diese geschlossenen Flügel hat de Vries,

270 Spranger und Jan I Sadeler arbeiteten bereits in den 1590er-Jahren zusammen, vlg. Dorothy A. Limouze: Engraving at the Court of Prague. In: Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II and Prague. The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Hear of Central Europe.* Ausst.-Kat. Hradschin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag, London, Mailand 1997, S. 172–178.

271 DaCosta Kaufmann: Höfe 1998, S. 210.

272 Siehe Peltzer 1911/1912, S. 139; weiterhin führt Vácha verschiedene Äußerungen der Forschungsgeschichte zu diesem Altarwerk auf, die in die gleiche Richtung gehen wie beispielsweise Fučíkovás Einschätzung, dass „[i]n diesem Altar […] die rudolfinischen Figurenmaler ihren ersten Höhepunkt [erreiche] und zugleich eine Stilqualität, die für ihre weitere Entwicklung maßgebend war“, siehe Eliška Fučíková: Die Malerei am Hofe Rudolfs II. In: Christian Beaufort et al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988, Bd. 1, S. 177–192, hier S. 182; zum Concetto und Decorum des Kaisers siehe Štěpán Vácha: Der Hauptaltar für den Veitsdom: Eine kaiserliche Kunststiftung im Sakralbereich. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 179–188, hier S. 185–187. Diverse Autoren betonen die schülerähnlichen Verhältnisse, die die Maler am Hof angeblich verbunden haben soll. Einige dieser stilkritischen Rückführungen im Hinblick auf eine gegenseitige Anpassung des Stils sind aus heutiger Sicht recht kritisch zu hinterfragen und scheinen eher in den Bereich der Künstlerlebentopoi zu gehören, vgl. Müller 1993, S. 217; Vácha 2012, S. 185–186.



Abb. 25 Auferstehungsaltar, außen: Hans Vredeman de Vries, *Verkündigung Mariae*; innen: Joseph Heintz d. Ä, Gang nach Emmaus; Bartholomäus Spranger, *Drei Marien auf dem Weg zum Grab Christi*, 1598, ölhaltige Malerei auf Eichenholz, 221×140 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 6436

> nachdem sie erst glatt und eben gemacht worden waren, eine Perspektive gemalt und zwar so, daß neben die Schließspalte ein viereckiger Pfeiler kam, so daß man die Vereinigungstelle der Flügel nicht sehen konnte. Dies gefiel dem Kaiser außerordentlich.[273]

Während die Mitteltafel mit der namengebenden *Auferstehung* von Aachens verschollen ist, helfen die Flügel bei der Rekonstruktion des Altars. In der Werktagsansicht blickt man auf ein detailliertes Architekturprospekt des dafür beauftragen Spezialisten Hans Vredeman de Vries, der in diese Kulisse stark verkleinert eine *Verkündigung Mariae* gesetzt hat. An Festtagen eröffnet der Altar dann drei Einzelszenen aus der Passionsgeschichte, die in narratologisch-logischer Abfolge von links nach rechts lesbar die *Drei Marien auf dem Weg zum Grab Christi* von Spranger, mittig die *Auferstehung* und am rechten Flügel den *Gang nach Emmaus* von Heintz d. Ä. zeigen (**Abb. 25**).

273 Mander/Floerke 1991, S. 279.

Auch wenn die Künstler hier angewiesen waren, einen möglichst harmonischen Gesamteindruck zu vermitteln, lassen sich die Stile der jeweiligen Maler nicht verleugnen. Noch dazu finden sich auf den erhaltenen Flügelinnenseiten die Signaturen von Spranger und Heintz d. Ä. mit der Datierung. Damit ist ein deutliches Indiz gegeben, dass die Beteiligung eines jeden Künstlers eindeutig sichtbar am Altar ablesbar sein sollte.

Dass nun Rudolf II. hier in diesem Werk ein Statement mit seiner Vorstellung von christlichen Bildern setzte, scheint aufgrund der von Štěpán Vácha gefundenen Quellen eher abwegig. In einer Korrespondenz zwischen Maximilian Berchtold und Maria Anna von Bayern wird sie eindeutig als Auftraggeberin des Kooperationswerks über den Verlauf der Arbeiten informiert.[274] Zunächst als Geschenk für die wittelsbach-spanische Hochzeit ihrer Schwester gedacht, behält der Kaiser das Werk ein. Sein Einfluss auf den Bildinhalt ist marginal, da er nicht als Auftraggeber fungiert. Viel eher erlaubt er seinen Hofkünstlern, für seine Verwandten tätig zu werden. In diesem hier diskutierten Zusammenhang soll es aber nun nicht um die dann vorgenommene Aufstellung gehen, sondern hervorgehoben werden, was an diesem Werk so ‚rudolfinisch' ist: Gedacht für ein Geschenk auf höchster diplomatischer Ebene sollten die Fähigkeiten von kaiserlichen bzw. dem Hof nahestehenden Künstlern vereint werden. Gemäß den Überlegungen zum Bewusstsein über Kunstwerke und den bereits genannten Quellen passt auch hier das Bild einer Kunstkennerschaft, die in solchen Kooperationswerken keinen Mangel in der traditionellen Arbeitsteilung sah, sondern ein äußerst hochrangiges Kunstwerk, in dem sich die Künstler direkt messen.[275]

Im ausgehenden 16. Jahrhundert stellte es also vonseiten der Auftraggeber kein Hindernis dar, wenn unterschiedliche Künstler an einem Werk beteiligt waren. Das Gegenteil ist der Fall. Dieses Werk ist ein weiteres Beispiel dafür, dass gerade die Kooperationen von gleichrangigen Künstlern von großem Interesse waren und stark geschätzt wurden. Dabei konnte die Beteiligung sich sogar zwischen Ausführung und Bildidee unterscheiden. Man kann zu der Vermutung kommen, dass es die Kunstgeschichtsschreibung in ihrer zu eng gefassten Fokussierung auf Meister oder Ideengeber verpasst hat, die Entstehungsbedingungen der Werke historisch angemessen zu interpretieren.

274 Vgl. Štěpán Vácha: Léta 1598, 1599, 1607: K datování tří děl rudolfínských mistrů [1598, 1599, 1607: Bezüglich der Datierungen von drei Werken Rudolfinischer Meister]. In: Lubomír Konečný, Lubomír Slavíček (Hrsg.): *Libellus amicorum. Festschrift für Beket Bukovinská*. Prag 2013, S. 156–173, hier S. 160–162; Reitz: Discordia 2015, S. 262–263. Die von Vácha verwendete Quelle liegt im HHStA, Hausarchiv, Familienkorrespondenz A, kar. 24.

275 Vácha hat in seinem früheren Aufsatz die Erhöhung der Arbeit durch die kooperative Zusammenarbeit der Künstler bereits beschrieben. Da ihm zu diesem Zeitpunkt die neue Quellenlage noch nicht bekannt war, hat er hier jedoch Rückschlüsse auf eine Kunststrategie Rudolfs II. gezogen, indem „er eine andere Absicht [als einen Maler mit seiner Werkstatt zu beschäftigen, Anm. d. Verf.] verfolgte – nämlich in Juxtaposition Werke seiner führenden Hofmaler zu platzieren, allerdings mit dem Postulat, die Stilhomogenität des Gesamtwerks zu wahren", siehe Vácha 2012, S. 187.

Der genaue, prüfende Blick auf Rezeptionsverfahren und Sammlungsgeschichten sowie die Bewertung solcher Werke in diversen Inventaren zeugt von einem anderen Bewusstsein für Kunstgattungen in der frühen Neuzeit.[276]

4.2 Gemäldekopien im höfischen Alltag: über das Sammeln, Austauschen und Aufwerten

Während in den letzten Jahrzehnten die Figur Rudolfs II. zusehends eine historisch-kritische Neuinterpretation erfahren hat, wächst das Interesse an seiner in Prag angelegten Sammlung vor allem aus der Perspektive des Kulturaustauschs. Auch wenn nur wenige Zeugnisse von der Gemäldegalerie berichten und weder die Art der Benutzung der Objekte noch ihre Disposition zueinander eindeutig überliefert ist, konnte in Form von großen Ausstellungen ein Einblick in die Vielseitigkeit und Menge von Artefakten gegeben werden.[277] Dass bei diesen ersten Rekonstruktionsversuchen

276 Die wurde auch bereits in der Dürer-Rezeption und in der kunsthistorischen Beurteilung dieser Werke von Grebe erkannt, vgl. Grebe 2013, S. 205.

277 Dabei sind die beiden großen Ausstellung in Essen 1988 und in Prag 1997 gemeint, die bis heute das Rückgrat der rudolfinischen Forschung bilden, siehe Christian Beaufort et al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988, dazu die Publikation des Symposiums, siehe Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992. Diese Ausstellung wurde auch in Rezensionen im Hinblick auf ihre hervorragende Forschungsleistung besprochen, siehe unter anderem Lars Olof Larsson: Rezension zu „Die Kunst am Hof Rudolfs II. Symposium im Prager Agneskloster, 8. bis 13. Juni 1987". In: *Kunstchronik* 41 (1988), H. 1, S. 16–19; Thomas DaCosta Kaufmann: Rezension zu „Christian Beaufort u. a. (Hrsg.): Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988". In: *Kunstchronik* 41 (1988), H. 10, S. 553–560; Sergiusz Michalsky: Rezension zu „ Christian Beaufort u. a. (Hrsg.): Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988.". In: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* 16 (1988), H. 4, S. 84–90. Nach der Öffnung Osteuropas sorgte dann die Ausstellung in Prag 1997 für eine Uminterpretation der Sammlung aus europäischer Perspektive [Publikationen in Tschechisch, Deutsch und Englisch], siehe Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Katalog vystavených exponátů*. Ausst.-Kat. Hradschin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag 1997. Über die beinahe unüberschaubare Literaturlage der Begleitliteratur siehe eine Erklärung der Herausgeberin Eliška Fučíková et al.: Rudolf II. und Prag. Ein schwieriges Katalogunternehmen. In: *Kunstchronik* 51 (1998), H. 12, S. 598–600. Rezensiert durch Sergiusz Michalsky: Katalogpublikationen zur Prager Ausstellung „Rudolf II. und Prag": Prag, Burg und Waldsteinpalais, 30.5.–7.9.1997. In: *Kunstchronik* 51 (1998), H. 12, S. 596–598. Die Ergebnisse des Ausstellungssymposiums sind publiziert bei Lubomír Konečný et al. (Hrsg.): *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4. September, 1997.* Prag 1998; rezensiert durch Frank Muller: Rezension zu „Lubomír Konečný, Beket Bukovinská, Ivan Muchka

vor allem die mit großen Namen versehenen Originalgemälde im Fokus standen, ist aus kulturpolitischen Gründen durchaus verständlich. Als scheinbares Randphänomen in der Sammlung selbst erschließt sich jedoch bei eingehender Untersuchung das Feld der Kopien als ein außerordentlich komplexes. Aus diesem Grund soll nun zunächst geklärt werden, in welchen Zusammenhängen Gemäldekopien in der Sammlung und bei der Anreicherung dieser in den Quellen zu finden sind. Dabei ist ein genereller Grund für das Erstellen einer Kopie am Hof schnell gefunden: Vervielfältigung. Bisher ging man in der allgemeinen Forschung der Prager Sammlung auf diese als ‚Kopien' bezeichneten Werke nur ein, wenn wiederholt Rudolfs II. Sammelleidenschaft thematisiert wurde, die nach Martin Warnke „[…] alle Kunstzentren durch skrupellose Geschenkbitten in Atem gehalten hat".[278] Dabei muss klar sein, dass dieser ein gesteigertes Bedürfnis an Besitz von Kunstwerken vorausgegangen war und das Befriedigen dieses Bedarfs mit Kopien weit mehr als nur eine Notlösung war, wie bereits Gisela Goldberg im Zusammenhang mit Dürer-Kopien festgestellt hat.[279] Bei politisch besonders brisanten Schenkungsgesuchen wie denen eines Kaisers bemühte man sich, diesen Anfragen auszuweichen. Nicht selten versuchte man mit dem Angebot, eine hervorragende Kopie zu erstellen, den eigenen Kunstbesitz zu erhalten. Die Kopie war in diesen Fällen eine diplomatische Lösung, um sich aus einer heiklen Lage zu befreien, wenn man weder das eigene Werk missen noch den Kaiser erzürnen wollte. Das neue Gemälde musste jedoch als Duplikat höchst qualitätvoll sein und dem Kriterium der Virtuosität entsprechen.[280]

Auch wenn der Kaiser im Zuge des Ausbaus der Kunstsammlung auf der Prager Burg die Anhäufung von Kunstgütern zum Ziel hatte, musste selbst er die politischen Dimensionen seiner Gesuche berücksichtigen. Verbündete durften nicht vor den Kopf gestoßen werden. Man muss Warnkes Beurteilung der Anfragen als „skrupellose Geschenkbitten" demnach relativieren.

Noch dazu muss klar sein, dass viele Ankaufgesuche des Kaisers deutlich in einer langen Tradition des Kunstmäzenatentums stehen, in dem das Anlegen einer umfangreichen Kunstsammlung als Teil der Aufgaben einer Regentschaft und Form kaiserlicher Repräsentation genealogisch verortet ist. Welche Rolle also Kopien in diesem komplexen Kosmos spielten, gilt es zu beobachten.

Zuerst ist festzuhalten, dass Kopien ausnahmslos nicht mit originär erstellten Gemälden gleichgesetzt wurden. Dass es aber generell ein bestimmtes Bewusstsein und damit einen geregelten Umgang mit Kopien um 1600 als solchen gegeben hat, lässt sich anhand der Inventarlisten des Hofs ablesen. Im Inventar von 1621 wird klar

(Hrsg.): Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2–4 September, 1997. Prag 1998". In: *Umění* 47 (1999), S. 435–436.

278 Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers.* 2., überarb. Aufl. Köln 1996, S. 264.

279 Vgl. Goldberg 1980, S. 130.

280 Warnke 1996, S. 267.

unterschieden und säuberlich aufgelistet, von wem die Kopie ausgeführt wurde, indem beispielsweise bei „[e]in[er] copia nach dem Corregio vom Hansen von Acha“[281] neben dem Erfinder der Komposition zudem der Maler der Kopie vermerkt wurde. Deutlich wird jedoch auch, dass dieses Wissen und das Bedürfnis, es zu dokumentieren, wohl nicht lange anhielten, denn in dem von Bela Dudík zugrunde liegenden Inventar, wohl entstanden Ende 1648, wurde nur noch von einer „copia nach dem Correggio von einem gutten meister“ gesprochen.[282] Heinrich Zimmermann, der für die Publikation des Inventars von 1621 verantwortlich ist und die schwierige Manuskriptlage schlüssig auflistet, kommt dann auch nicht umhin, die Publikation Anton Pergers zu kritisieren.[283] In der 1864 publizierten Edition beschränkt Perger sich nämlich allein auf Ölgemälde und Originalbilder, da er noch davon ausging, dass weder Kopien noch die im Inventar als ‚schlecht‘ bezeichnete Werke es wert waren, publiziert zu werden. Er lässt sie kurzum, „[…] um des Raumes willen und weil sie überhaupt keinen Nutzen gewähren [sic]“ weg.[284] Dabei lassen sich allein anhand des Inventars von 1621 über 70 Gemäldekopien finden. Obwohl sich nicht alle aufgeführten Nummern heute eindeutig Artefakten zuordnen lassen, waren sie ein nicht zu vernachlässigbarer Bestandteil der Sammlung und damit des höfischen Kunstdiskurses, die ihre Berechtigung und einen Platz in der Gemäldegalerie hatten.[285]

In diesem Abschnitt sollen daher die unterschiedlichen Kopienprozesse am Hof selbst untersucht werden, die vor allem auf die Bestrebungen des Kaisers zurückgehen, die Kunstkammer mit den wertvollsten und ruhmreichsten Objekten der Kultur zu füllen. Mit diesem Vorgehen kann der Frage nachgekommen werden, welchen Stellenwert die Kopien dabei genau einnahmen und wie sie zeitgenössisch verhandelt wurden. Dabei wäre laut Sarvenaz Ayooghi denkbar, „dass diese hochwertigen Kopien als Platzhalter in der Gemäldegalerie eingesetzt wurden, vermutlich solange, bis die Originale erworben und nach Prag gebracht werden konnten“.[286] Es kann jedoch gezeigt werden, dass diese Verallgemeinerung nicht zutrifft. Im Folgenden soll beleuchtet werden, wie divers die Rollen der Kopien im Kaufprozess und in ihrer Platzierung in der Kunstsammlung des Kaisers zu rekonstruieren sind. Vergleicht man nämlich die tiefergehenden Bewegründe ihrer Produktion, fallen Unterschiede im Gebrauch der neu erstellten Kunstwerke auf. Es muss deutlich differenziert werden, welche Voraussetzungen, Funktionen und Motive sowohl der Besitzer als auch der Auftraggeber bestanden haben. Denn unterschiedliche Bedingungen für Kopien führen zu unterschiedlichen Kopien.

281 Zimmermann 1905, S. XXXIX, Nr. 871.
282 Ebd., Zimmermann führt im Vorwort aus, dass dies vielleicht auch an der Ungenauigkeit des Dokuments liege, vgl. ebd., S. XIV, XIX.
283 Ebd., S. XIII.
284 Zitiert nach ebd. Zimmermann bezieht sich auf Perger 1864.
285 Vgl. im Anhang: Kopien im Inventar von 1621, S. 232.
286 Ayooghi 2015, S. 111.

4.2.1 Kopien als Ersatz für Originale als Teil von Verhandlungen

Unterschiedliche Formen von Kopien als Gemäldeduplikate sind auch in den Verhandlungen über Kunstankäufe feststellbar. Schon einiges wurde über die Ankaufspolitik Rudolfs II. bzw. die seiner Kunstagenten geschrieben. Dabei galt bezüglich der Auswahl der Werke lange Zeit Julius von Schlossers vorschnelle Meinung, der Kaiser habe kein Interesse an Politik, wenn es um den Erwerb eines besonderen Stücks gehe.[287] Doch Ayooghi konnte deutlich herausarbeiten, dass hinter den manchmal rabiat wirkenden Methoden ein geschicktes Taktieren vonseiten der Agenten steckte.[288] Noch dazu scheint sich bei manchen Anfragen auch eine gewisse Sorge um die Kunstwerke feststellen zu lassen, denen durch einen religiös motivierten Bildersturm eine Zerstörung drohte. Es zeigte sich dann aber im Überblick, dass die Ankäufe in der Regel gleich abliefen. Nachdem der Kaiser über seine in Europa verstreuten Diplomaten und Kunstagenten die Kenntnis über ein außergewöhnliches Kunstwerk oder ein Stück von einem namhaften Künstler erhalten hatte, gab er dem Gesandten den Auftrag, den Kauf einzuleiten.[289]

Im Allgemeinen ähnelte sich also das Verhandlungsprozedere: Entweder unterrichtete der Agent den Kaiser über mögliche ankaufbare Werke oder der Kaiser setzte sie gezielt auf Objekte an. Die Kunstagenten informierten dann in der Regel den Hof regelmäßig über den aktuellen Stand der Verhandlungen, über den Zustand der Werke, die Qualität und die Bedingungen des Ankaufs. Dabei wurden neben ihren Expertisen gelegentlich Zeichnungen von kauffähigen Bildern mitgesendet, damit sich der Kaiser einen ersten Eindruck machen konnte. Neben der Information, welche Ware auf dem Markt verfügbar war, wurde die Option, eine Kopie anzufertigen, aktiv in die Verhandlungen um einen Ankauf eingebunden. Teilweise spielten Kopien demnach bei diesen diplomatischen Verhandlungen eine Rolle, wobei diese je nach Sachlage höchst verschieden sein konnte.

In einer regen Korrespondenz informiert beispielsweise Rudolf Coraduz, kaiserlicher Gesandter und Mitglied des Geheimen Rats,[290] den Kaiser über mögliche Ankäufe in Rom. Für den hier untersuchten Aspekt ist das Ankaufgesuch Rudolfs II. für eine

287 Vgl. Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* (= Monographien des Kunstgewerbes, NF Bd. 11). Leipzig 1908, S. 78.

288 Vgl. siehe ebd. Über die aktuelle Forschung des Agentennetzwerks siehe vor allem Ayooghi 2012; Ayooghi 2015. Ayooghi arbeitet noch an der Dissertation zu dem Thema *Im Auftrag des Kaisers. Zur Rolle der Prager Hofkünstler als Agenten und ihr Netzwerk um 1600* an der RWTH Aachen, betreut von Prof. Dr. Andreas Tacke.

289 Vgl. Jürgen Zimmer: Nicht aus den Sammlungen Rudolfs II.: Was der Kaiser wünschte und nicht bekam. In: *Studia Rudolphina* 12/13 (2013), S. 7–31, hier S. 23.

290 Coraduz war zu dieser Zeit Gesandter des Kaisers in Rom und war auch mit Kunstankäufen beauftragt, vgl. Eliška Fučíková: Adriaen de Vries, die Prager Burg und das Waldstein-Palais. In: *Studia Rudolphina* 6 (2006), S. 26–35.





Abb. 26 Daniele Ricciarelli, sog. Daniele da Volterra, *David und Goliath*, 1550–1555, Öl auf Schiefer, 133×172 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 566

bemalte Steintafel mit dem Thema *David und Goliath* interessant. Dabei handelte es sich um eine große Schiefertafel, die damals als eigenhändiges Gemälde Michelangelos gehandelt wurde. Der zwischen 1546 und 1549 von Daniele da Volterra für Giovanni della Casa bemalte Stein zeigt auf der Vorderseite den *Kampf Davids gegen Goliath* aus Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle (**Abb. 26**). Auf der Rückseite

hingegen befindet sich die gegenseitige Ansicht, sodass man beim Umschreiten der Tafel sowohl von vorne als auch von hinten das festgehaltene Geschehen betrachten kann.[291] In einer Zusammenfassung kam Coraduz zu dem eindeutigen Schluss, der Kaiser könne nur in Form einer Kopie dieses Werks habhaft werden, da „[…] dessen Hinausbeförderung fast unmöglich sei".[292] Um einen möglichen Gram des Kaisers von vornherein zu entkräften und um aufzuzeigen, dass er nicht untätig war, weihte Coraduz den Kaiser in seine Pläne ein, eine Kopie erstellen zu lassen:

> Der Joseppino, mit dem er wegen einer Copie des Steines unterhandelt habe, sei von Rom abwesend und werde kaum vor zwei Monaten zurückkehren. Er warte auf eine kaiserliche Entschliessung, ob er denselben von Federicco Zuccaro, der gleichwohl nunmehr alt und verdrossen, einem anderen Maler oder auch vom kaiserlichen Kammermaler Josef Heintz copiren lassen solle.[293]

Letztendlich ist diese Passage als zusammenfassende Information zu verstehen, da Coraduz erst handeln konnte, nachdem er die „kaiserliche Entschliessung" erhalten hatte. Die Wahl bestand nun zwischen Federico Zuccari, dem zwar ruhmreichen, aber in die Jahre gekommenen Künstler, Giuseppe Cesari, genannt Cavalier d'Arpino, einem hervorragenden italienischen Kopisten, und dem kaiserlichen Kammermaler Joseph Heintz d. Ä., dessen qualitätvolle Arbeiten dem Kaiser bekannt waren. Da Heintz d. Ä. jedoch bereits nach Bern weitergereist war, wurde Cesari als Kopist beauftragt. Weder durch Archivakten noch durch erhaltene Gemälde ist bekannt, ob es letztendlich zu einer Ausführung gekommen war.[294]

Obwohl der Kaiser also unterschiedliche Agenten über den Kontinent verteilt mit der Aufgabe des Kunstankaufs betraut hatte, behielt er sich vor, die finale Entscheidung selbst zu treffen. Als Hilfsmittel dafür dienten ihm Abzeichnungen, die einen Eindruck von der Komposition vermitteln sollten. Anhand eines solchen „Abrisses", der ihm in einem früheren Schreiben übersendet wurde, entschied er sich dann beispielsweise

291 Daniele Ricciarelli, sog. Daniele da Volterra: David und Goliath, 1550–1555, Öl auf Schiefer, 1,33 × 1,72 m, Paris, Louvre, Inv.-Nr. 566. Zum erstmaligen Verweis, dass es sich dabei um das Werk handeln könnte, welches Rudolf II. ankaufen wollte, vgl. Michel Laclotte, Adeline Cacan (Hrsg.): *Le XVIe Siècle Européen. Peintures es Dessing dans les Collections Publiques Françaises*. Ausst.-Kat. Petit Palais, Paris 1965, Nr. 110, S. 86–87.

292 Hans von Voltelini: Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien (Teil 3). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15 (1894), hier S. CXL-CXLI, Reg. 12262.

293 Ebd.

294 Vgl. Zimmer 1988, Nr. Q 83, S. 381; Ayooghi 2015, S. 110; Zimmer: Sammlungen 2013, S. 8–9. Die Auftragserteilung an Cesari ist in einer Denkschrift von Johann Barvitius an Torriani vom 25. März 1596 erhalten: „Se parerà il med[esim]o a. V. Ecc[ellen]za come credo: che almeno la faccia copiare dal Gioseppino in un asse", Archivio Palatino, Modena, transcribiert von Giuseppe Campori: Lettere artistiche inedite. Modena 1866, S. 72–73, hier zitiert nach ebd., S. 25, Anm. 8.

zum Kauf der *Danaë* von Tizian.[295] Die in heutigen Sammlungen meist anonymen Zeichnungskopien nach Gemälden müssen also nicht zwangsläufig zum Studium des Künstlers gedient haben, sondern können in ihrer Funktion auch Teil eines Ankaufsprozesses gewesen sein.[296]

Neben den Risiken, die ein Transport von übergroßen, schweren oder fest verbauten Objekten mit sich brachte, gab es für die Agenten des Kaisers Komplikationen, wenn ein Artefakt in liturgischer Verwendung war.

In den Regesten lässt sich ein Schriftstück mit einer knappen Notiz finden, in der Maximilian Berchtold, kaiserlicher niederösterreichischer Kammerrat, dem Kammerdiener Philipp Lang am 8. März 1607 mitteilt, dass eine Kopie des gewünschten Stücks angefertigt wurde.[297] Dabei handelte es sich um die Replik des *crucifix de ligno sancto,* womit sehr wahrscheinlich die Kreuzreliquie des Zisterzienserklosters Heiligenkreuz gemeint war.[298] Berchtold übermittelt weiterhin die Befürchtungen des Konvents, die Kopie könne dem Kaiser nicht genügen: „Er sei aber vom ganzen Convent ersucht worden, den Kaiser zu bitten, dieses Kleinod von dem Kloster nicht abzuverlangen."[299]

Über die Gründe für das Interesse Rudolfs II. lässt sich an dieser Stelle nur spekulieren. Sicherlich war die Anfrage einer der höchsten Reliquien in der katholischen Kirche auch mit strategischen Überlegungen verbunden, da die Protestantische Liga im Frühjahr 1607 vor dem Wienerwald stand. Ein Verlust oder gar die Zerstörung der Reliquie war zu befürchten. Ob er diese dann in seine Kunstsammlung eingliedern wollte oder in ihrer heilstätigen Funktion wieder einem liturgischen Kontext zuführen wollte, ist weder überliefert noch in der Forschung diskutiert worden. Generell scheint aber das Argument, ein Objekt dürfe nicht seiner religiösen Funktion beraubt werden, ein recht starkes gewesen sein, sodass der Kaiser sich mit einer Kopie begnügte.

Generell erwiesen sich die Besitzer von Kunstwerken, bei denen Rudolf II. wegen eines Geschenks oder Ankaufs angefragt hatte, als äußerst erfinderisch. So argumentierte Cosimo II. de' Medici auf die Bitte um ein Werk Raffaels als Geschenk, dass eine Entfernung dieses Werks aus den Uffizien das kohärente System der Sammlung zerstören

295 „[…] die Danae, von der er am 29. Juli dem Kaiser durch Barvitius einen Abriss habe übersenden lassen": Voltelini 1894, CXL-CXLI, Reg. 12262. Die Zeichnung wurde bisher noch nicht identifiziert. Bei dem Gemälde handelt es sich sehr wahrscheinlich um jene Version im Kunsthistorischen Museum Wien, Tizian: Danae, Bez. rechts unten TITIANVS.AEQUES.CAES, nach 1554, Öl auf Leinwand, 135 × 152 cm, Wien, Kunsthisorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 90, Permalink www.khm.at/de/object/1f71e393b3/.

296 Eine umfangreiche vergleichende Untersuchung solcher Zeichnungen steht bisher noch aus.

297 Vgl. Hans von Voltelini: Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien (Teil 6). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 19 (1898), S. I–CXVI, hier S. LXXIII, Reg. 16690.

298 Die Kopie ist nicht weiterhin bekannt und lässt sich in den Inventaren nicht finden. Die 1133 von Markgraf Leopold III. gestiftete Kreuzreliquie wurde im Winter 1649 gestohlen.

299 Ebd., S. LXXIII, Reg. 16690. Zur Geschichte der Kreuzreliquie, einer Schenkung Leopolds V. im Jahr 1182/1188, siehe Bernhard Zeller (Hrsg.): *Die Babenberger und das Stift Heiligenkreuz im Wienerwald.* Heiligenkreuz im Wienerwald 2010, S. 47–49.

würde.[300] Anfragen wie diese verliefen nach diplomatischen Verhandlungen meist im Sande und Rudolf II. zeigte sich bei nicht transportierbaren Artefakten meist einsichtig.

So schlug er auch bei dem Ankaufgesuch des *Isenheimer Altars* von Matthias Grünewald vor, dem Kloster als Ersatz für den Verlust der Tafel eine Kopie von einem seiner „fürnembsten camermalern" erstellen zu lassen.[301] Dabei gab Rudolf II. seinem Unterhändler vor Ort, dem Kämmerer Albrecht von Fürstenberg (1563/1568–1617)[302] bereits die Freigabe, dass eine Kopie als Argument in die Verhandlungen eingebracht werden konnte:

> dasz wir anstatt des originals ain gleichmeszige copi von userm fürnembsten camermalern machen und mit ehistem widerumb dahin bestellen lassen und solche bewilligung zu fürfallender glegenheit in ander weg mit kais. gnaden erkhennen wöllen. Und wir sein dir mit sonder gnediger affection wol gewogen.[303]

Wie bereits Jürgen Zimmer betont, scheint der Kaiser jedoch über die Ausmaße der „schön gemalten Tafel"[304] nicht unterrichtet worden zu sein und somit sich auch nicht bewusst, welche Herkulesaufgabe ein Hofkopist hätte bewältigen müssen. Mit über drei Metern Höhe und annähernd sechs Metern Breite ist der Hochaltar des Antoniter-Hospitals in Isenheim mit seinen drei Wandlungen weder transportier- noch schnell kopierbar, weshalb der Kaiser von seinem Kaufgesuch zurücktrat.[305]

Trotz aller Einsichtigkeit lässt sich eine Ausnahme finden. Der starke Wunsch des Kaisers nach einer Reihe von Gemälden, die sich zum Regierungsantritt in spanischem Besitz befanden und ihm wohl noch aus seiner Madrider Zeit bekannt gewesen waren,

300 Cosimo II. de' Medici an Giuliano di Raffaele de' Medici (Medici-Botschafter in Prag), 3. Oktober 1609: „[…] et le pitture famose di Raffaello da Urbino, con di altri simili valentissimi huomini il Granduca nostro principe l'ha lasciate d'una maniera ordinate disposte et collocate nelle sue gallerie, et nella tribuna, dove ha quella colletta di cose tanto singulari, che non si possano levare senza guastare l'ordinanza di esse, et senza contrafare alla volonta, et ordinatione quasi fideicommissaria lasciata dall'Altezza Paterna […]", Bia, Doc ID# 722, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 302, folio 12, unnummerierte Transkription. Zuerst gefunden von Ayooghi 2012, S. 222; Ayooghi 2015, S. 108.

301 Mathis Gothart Nithart, gen. Matthias Grünewald (Malerei), Niklaus von Hagenau (Skulptur): Isenheimer Altar, 1512–1516, Polyptichon mit drei Wandlungen und zentralem Schrein, ölhaltige Farbe, Holz, teilweise vergoldet, heute in Colmar, Museum Unterlinden. Mit älterer Literatur Pantxika Béguerie-De Paepe, Magali Haas (Hrsg.): *Der Isenheimer Altar. Das Meisterwerk im Musée Unterlinden.* Paris 2015.

302 Hausenblasová 2002, S. 203–204; Zimmer: Sammlungen 2013, S. 27, Anm. 36.

303 Schreiben von Rudolf II. an Albrecht von Fürstenberg am 15. Juli 1597, siehe Heinrich Zimmermann: Urkunden, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses (Fortsetzung). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 7 (1888), S. XV–LXXXIV, hier S. XLIII–XLIV, Reg. 4618.

304 Vgl. ebd., S. XLIII–XLIV, Reg. 4618.

305 Zimmer: Sammlungen 2013, S. 12–13.

trieben ihn und seine Agenten über ein Jahrzehnt um. In diesem Fall zeigten sowohl Rudolf II. als auch sein Agent Hans von Khevenhüller-Frankenburg (1538–1606) eine zähe Ausdauer.[306] Von einem der langwierigsten Ankaufsprozesse Rudolfs II. war bereits zuvor im Zusammenhang mit Parmigianinos *Bogenschnitzendem Amor* die Rede. Der *Amor* war jedoch nur eins von vielen Gemälden, welches der Kaiser aus spanischem Besitz erwerben wollte. Selbst wenn der Fall eine der äußersten Grenzen kaiserlicher Begehrlichkeit aufzeigt, dient er aufgrund der gut dokumentierten Korrespondenz als optimales Beispiel, um die Rolle von Kopien während eines Ankaufsprozesses zu beleuchten. Insgesamt führte der Kaiser mit seinem Kunstagenten Khevenhüller über ein Jahrzehnt lang eine Korrespondenz.[307] Bevor letztendlich die Werke, zu denen neben Parmigianinos *Amor* auch die *Liebschaften* von Correggio gehörten, Ende März 1605 den Besitzer wechselten, musste Rudolf II. am 26. April 1586 die bittere Nachricht hinnehmen, dass der Verkauf eingestellt sei.[308] Man ging demnach lange Zeit davon aus, dass die Originale nicht verfügbar waren.

Schnellstmöglich organisierte Khevenhüller daraufhin das Kopieren der gewünschten Gemälde, um der Begehrlichkeit des Kaisers nachzukommen. Und so erinnert dieser seinen Agenten in einem Schreiben vom 4. Januar 1587 an dessen Zusage und fügt die Bitte hinzu, noch weitere Werke aus der Sammlung Philipps II. kopieren zu lassen. Als Kriterien für die Auswahl gab er die Attribute „besten und künstlichsten" vor, wobei die Kopien „fleis haben" sollten.[309] Neben den Originalen schien es dem Kaiser vor allem um eine hohe Qualität der Gemälde zu gehen, die er mit einer nicht unerheblichen Summe erwerben wollte. Unter diesem Aspekt lassen sich in den Schreiben Khevenhüllers immer wieder Hinweise finden, in denen er betont, von welcher hervorragenden Erscheinung die Kopien allesamt seien. Wie das Beispiel des *Bogenschnitzenden Amor* zeigt, haben vor allem solche ikonischen Werke in ihrer Maloberfläche stark gelitten, da sie relativ früh Eingriffe erfuhren, die durch den Kopierprozess entstanden sein konnten.[310] Daher berichtet Khevenhüller im März 1587, als sicher war, dass weder der *Ganymed* noch der *Bogenschnitzende Amor* als Original erworben werden konnte, dass „zuedem so sein sy feindlich übl tractierdt,

306 Vgl. Ayooghi 2015, S. 108.
307 Vgl. Rudolf 2002; Wald 2002.
308 Vgl. Rudolf 2002, S. 7; Konečný 2014; Wald 2002.
309 Vgl. Hans von Voltelini: Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien (Teil 2). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 13 (1892), S. XXVI–CLXXIV, hier Reg. 9409, S. CXLIII: „[…], dass der khünig etliche künstliche gemäl hat. Da ir nuhn derselben ain, zwai oder drei von den besten und künstlichsten möchten abcopiern lassen, were es mir vast lieb; wollet deshalben und dass si alsdann denselben zum ähnlichsten gemacht werden, fleis haben." Karl Rudolf argumentiert plausibel, dass hier wohl ein Fehler in den Regesten besteht und das Schriftstück auf das Jahr 1587 zu datieren sei, vgl. Rudolf 2002, S. 7.
310 Über die starke Schädigung der Maloberfläche infolge unterschiedlicher Kopierverfahren schrieb im Zusammenhang mit Parmigianinos *Bogenschnitzendem Amor* Wald 2002, S. 180. Über die Ölpause als Transfermittel siehe Bambach 1999, S. 333–340.

deren copey aber sollen unnd so guett als die original sein".[311] Letztendlich kumulierten unglückliche Zufälle und Schwierigkeiten beim Transport, sodass die Kopien Prag wohl nie erreicht haben, der Kaiser aber nach weiteren Verhandlungen ein Jahrzehnt später letztendlich sogar den Kauf der Originalgemälde tätigen konnte.[312] Exemplarisch zeigen die hier aufgeführten Ankaufsprozesse, dass der Kaiser sich durchaus mit Kopien oder Alternativen zufriedengegeben hat, wenn die Originale aus vor allem praktischen und politischen Gründen nicht transportierbar oder erwerbbar waren. Diese Duplikate mussten jedoch von größtmöglicher Qualität sein, sodass sie in ihrer ästhetischen Erscheinung den Originalen in nichts nachstanden. Hierfür wurden bei manchen Werken explizit die eigenen Hofkünstler herangezogen oder jene Maler beauftragt, die diesem Qualitätsstandard Genüge leisten konnten.

Generell gilt es zu betonen, dass es stets das Ziel eines Ankaufverfahrens war, nicht die Kopie, sondern das von dem bewunderten Künstler selbst gemalte Werk zu erhalten. Dabei setzte Rudolf II. nicht allein auf seine kaiserlichen Würde und den damit verbundenen diplomatischen Vorteil bei den Schenkungsgesuchen. In ganz Europa, auf die wichtigen Kunstzentren verteilt, hielt er das bereits erwähnte Netzwerk von Kunstagenten aufrecht, die ihn nicht nur über aktuell verfügbare Werke auf dem Laufenden hielten, sondern strategisch das Argument der Kopie in die Ankaufprozesse einbanden.[313] Dabei stechen besonders die beiden häufig besprochenen Ankäufe von Dürer-Gemälden ins Auge, die aufgrund ihrer guten Dokumentation und Forschungslage hier beispielhaft für die Beteiligung von Kopien stehen können, wenn der Erwerb des Originals gelang. Dabei traten die Kopien, so Andrea Bubenik, als Ersatzwerke auf, um die Funktion des Originals innerhalb eines Stiftungskontexts zu übernehmen.[314]

Bereits zu Beginn des Ausbaus der Gemäldegalerie gelang Rudolf II. im Jahr 1585 der Ankauf von Dürers *Allerheiligenbild,* welches als Blatt für den *Weltgerichtsaltar des Zwölfbruderhauses* in Nürnberg gedient hatte und dort seit seiner Aufstellung mit einer Stiftung der Familie Landauer versehen war (**Abb. 27**).[315] Der Ankauf sorgte

311 Khevenhüller an Rudolf II., 6. März 1587, Madrid: „Der Ganimede und Cupido khönen derzeit nicht originaliter bekhomen werden, ausdem mans nicht weckhgeben will zuedem so sein sy feindlich übl tractierdt, deren copey aber sollen unnd so guett als die original sein", zitiert nach Rudolf 2002, S. 14, Anm. 41.

312 Über den komplizierten Erwerbungsprozess siehe ebd.

313 Vgl. Georg Kugler: Rudolf II. als Sammler. In: Christian Beaufort et al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988, Bd. 2, S. 9–21; Eliška Fučíková: Les artistes au service de Rodolphe II ou les échanges entre l'Italie, les Pay-Bas et Prague. In: Eliška Fučíková, Tomáš Kleisner (Hrsg.): *Praga Magica 1600. L'art à Prague au temps de Rodolphe II.* Ausst.-Kat. Musée National Magnin, Dijon. Paris 2002, S. 9–17; Rudolf 2002, S. 3–4; Zimmer: Sammlungen 2013, S. 7.

314 Vgl. Andrea Bubenik: The Art of Albrecht Dürer in the Context of the Court of Rudolf II. In: *Studia Rudolphina* 5 (2005), S. 17–27, hier S. 19.

315 Bei dem Ankauf durch Rudolf II. wurde lediglich die gemalte Tafel übernommen, sodass der ikonografische Zusammenhang mit dem von Dürer entworfenen Rahmen und der Ausdeutung als Weltgerichtsdarstellung durch die Entkontextualisierung verloren ging. Das Trennen von



Abb. 27 Albrecht Dürer, *Allerheiligenbild*, 1511, Tempera auf Lindenholz, 135×123,4 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 838

nicht nur wegen seiner langwierigen Korrespondenzen für Aufmerksamkeit. In der Forschung gilt vor allem die horrende Summe von 700 Gulden als Ehrengeschenk an die Landauer'sche Stiftung als Indiz für den hartnäckigen Besitzwunsch Rudolfs II.[316]

Gemälde und Rahmen führte letztendlich zur Umbenennung der Tafel in *Allerheiligenbild*, siehe Guido Messling: *Allerheiligenbild (Landauer Altar).* In: Kunsthistorisches Museum Wien, Bilddatenbank, 29.09.2017, unter www.khm.at/de/object/58d4d1 e7b1/ [Stand: 01.08.2022]. Der Rahmen befindet sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

316 Vgl. Grebe 2013, S. 324, Anm. 172.

Bereits im Vorjahr, 1584, hatten die fünf Monate andauernden Verhandlungen um den Ankauf begonnen, die in Nürnberg vor allem der Agent Joachim König (1532–1616), zugleich Stadtsyndikus in Nürnberg, führte. Mit großem Geschick gelang es ihm, den hart verhandelnden Rat der Stadt zum Verkauf zu bewegen.[317] Eins der stärksten Argumente, die der Rat in die Gespräche eingebracht hatte, war der Hinweis auf die bestehende Stiftung von Matthäus Landauer. Es wurden Bedenken geäußert, dass wegen dieser Zweckgebundenheit ein Verkauf nicht möglich sei, ferner wurde betont, „das sie [die Tafel, Anm. d. Verf.] bei der Stiftung bleiben und davon nit verwendet werden solte".[318] Als dann König in den weiteren Verhandlungen eine Kopie als Substitut für das gemalte Blatt Dürers vorschlug, musste der Rat zuerst die Erlaubnis der Erben einholen. Die Tafel durch eine Kopie zu ersetzen, wurde letztendlich zugestimmt, wobei König den Auftrag organisieren müsse.[319]

Man kann es als Hinhaltetaktik oder als Respekt vor der bestehenden Stiftung interpretieren, dass der Rat den Verhandlungsprozess stark hinauszögerte. Im Hinblick auf die Rolle der Kopie in diesem Verfahren stand jedoch nie zur Debatte, dass sie die Funktion ihres Vorbilds nicht übernehmen hätte können. Im Hintergrund dieser Überlegungen stand das schon lange überlieferte Verfahren, dass eine Kopie im sakralen Kontext durchaus die Funktion des originären Werks einnehmen kann, wie es bei der Vervielfältigung von wundertätigen Bildern beobachtet wurde.[320] Noch dazu war der Rat bemüht, einen größtmöglichen Vorteil aus der Anfrage des Kaisers zu ziehen. Denn bei den weiteren Verzögerungen spielte die Stiftung keine Rolle mehr, sodass der Agent des Kaisers mit drastischen Drohungen reagierte.

Einen ähnlichen Verhandlungsprozess scheint es dann auch beim Ankauf der *Rosenkranzmadonna* von Dürer gegeben zu haben (**Abb. 28**). Vermittelt durch den Agenten Bernardo Rosso gelang nach langer Transaktion der Kauf im März 1606 für den Preis von 900 Dukaten.[321] Das Werk galt nicht nur als das einzige öffentlich zugängliche Dürer-Gemälde in Italien, sondern war seit seiner Aufstellung über die Nennung in Reiseführern und Kunstschriften weithin bekannt.[322] Hier vermutet Bubenik ebenfalls,

317 Ebd., S. 293–294; Karl Schütz: Die Dürerrenaissance des späten 16. und 17. Jahrhunderts. In: Karl Schütz, Rotraud Bauer (Hrsg.): *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum*. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien. Mailand 1994, S. 55–57, hier S. 55.

318 „mit einem hierzu tuglichem maler oder contrefaiter zu handeln und des lohns halben, so gut er könne, mit ime uberainzukummen", zitiert nach Josef Neuwirth: Rudolf II. als Dürer-Sammler. In: *Jahresbericht des Staats-Gymnasiums mit Deutscher Unterrichtssprache in Prag-Altstadt* 21 (1892/1893), S. 1–39, hier S. 6–11, zitiert nach Grebe 2013, S. 293.

319 Ebd.

320 Weitere Beispiele von Kopien im Sakralen, bei denen die Kopien die wundertätige Funktion in Teilen übernehmen, sind neben der lang wärenden Ikonentradition auch bei Wallfahrtsorten wiederzufinden, vgl. Klauner 1980, S. 7.

321 Bubenik 2005, S. 19.

322 Vgl. Olga Kotková: Albrecht Dürer: The Feast of the Rose Garlands 1506–2006. In: dies. (Hrsg.): *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2006, S. 9–10.

dass die Kopie eine wichtige Rolle bei der Argumentation in Bezug auf den Besitzerwechsel gespielt habe: Das Ersetzen der Altartafel durch ein Duplikat des Dürer-Werks sollte die Stiftung unberührt lassen.[323]

Lange Zeit war man in der Forschung davon ausgegangen, dass die beinahe gleich große Kopie, die sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien befindet,[324] jenes Werk sei, welches von den Agenten im Rahmen des Ankaufsprozesses beauftragt wurde und für den ursprünglichen Standort, die Kapelle der Rosenkranzbruderschaft in San Bartolomeo di Rialto, vorgesehen war.[325] Bereits früh wurde vermutet, dass diese Kopie von Hans Rottenhammer ausgeführt worden sei, der sich zwischen 1589 und 1606 in Venedig aufgehalten hatte.[326]

Der Fall liegt jedoch anders. Es sind zwar heute mehrere Kopien nach Dürers *Rosenkranzmadonna* bekannt, die in die Zeit des kaiserlichen Ankaufgesuchs, also kurz nach 1600, datiert werden können. Bei einem genauen Blick in die Verhandlungskorrespondenz ist jedoch an keiner Stelle von einer Kopie oder dem Erstellen eines Ersatzwerks die Rede. Nachdem der Verkauf zustande gekommen war, beauftragte die Bruderschaft Rottenhammer mit einem neuen Altargemälde für die Kapelle. Doch dieser Auftrag sah kein Duplikat des nach Prag verschickten Gemäldes vor. Im Zuge diverser Modernisierungsmaßnahmen und einer bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts nachweisbaren Benennung des Kapellenraums in *Madonna Santa dell'Umilità* sowie *Scola dell'Annonciatione della Madonna* wurde mit einer *Mariä Verkündigung* ein neues Thema gewählt und das einst querformatige Retabel durch ein hochrechteckiges ersetzt.[327] Doch noch 1674 war allen bewusst, dass die neue Tafel als Ersatz diente: „Nella capella alla sinistra, vi è la Tavola dell'Anonziata, die Gio: Rotnamer, in macanza d'una di Alberto Duro, che fu portata via."[328]

Doch wie verhalten sich die bekannten Kopien zu dem Auftrag, wenn sie nicht als Duplikat für den Altar vorgesehen waren? Neuere Quellen lassen vermuten, dass es schon früher innerhalb der Bruderschaft das Bestreben gegeben hatte, die Tafel

323 Vgl. Bubenik 2005, S. 19.
324 Nach Albrecht Dürer, Rosenkrankfest, 17. Jahrhundert, 164 × 142 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 5808, www.khm.at/de/object/627/ [Stand: 01.08.2022].
325 Vgl. Olga Kotková: 'The Feast of the Rose Garland' – what remains of Dürer. In: *The Burlington Magazine* 144 (2002), S. 4–13; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 42.
326 Siehe Bubenik 2005, S. 18, weiterhin schreibt er: „Given the importance of the painting to the German community in Venice, the transportation of the *Feast of the Rosegarlands* from Venice to Prague one century later is somewhat surprising; it was replaced by a copy, likely painted by Johann Rottenhammer who was in Venice between 1589 and 1606", siehe ebd., S. 19.
327 Hans Rottenhammer, *Verkündigung an Maria,* 1606, Gallerie dell'Accademia. Vgl. Andrew John Martin: „[…] Dass er nicht nachgelassen, bis ihm solches blat aus der kirche verwilligt worden." Der Erwerb von Albrecht Dürers *Rosenkranzfest* durch Rudolf II. In: *Umění* 46 (1998), S. 175–188, hier S. 181. Vgl. Andrew John Martin: Die Kopie nach Dürers Rosenkranzfest aus dem Palazzo Grimani bei Santa Maria Formosa. In: *Studia Rudolphina* 6 (2006), S. 64–67, hier S. 64.
328 Marco Boschini: *La carta del navegar pittoresco.* Venedig 1674. Hrsg. von Anna Pallucchini. Venedig, Rom 1966, S. 108, zitiert nach Martin 1998, S. 181.



Abb. 28 Albrecht Dürer, *Rosenkranzmadonna*, 1506, Öl auf Lindenholz, 162×192 cm, Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. O 1552

gewinnbringend zu verkaufen, um die Armenspeisung finanzieren zu können. Nach Protest wurde dieser Weg jedoch abgewendet, da in der Chronik davon zu lesen ist, wie „die priesterschaft vorgiebt, was ainmal in die khürchen, nit mehr anderstwo khan angewendt werden, sondern alda verbleiben […]".[329]

Man könnte also in diesem Fall vermuten, dass aus Gründen der Liturgie und der rechtlich festgelegten Pfründe ein Ersatz produziert werden musste, damit das Retabel weiterhin seine Funktion behalten konnte. Was bei dem Ankaufsprozess des *Allerheiligenbildes* aus dem Landauer Altar noch anhand der Verhandlungskorrespondenz nachvollziehbar war, muss nicht automatisch auf alle Ankäufe von Gemälden aus religiösem Kontext gelten. Viel eher zeigt sich bei genauer Betrachtung der Quellen- und Objektlage, dass unter Rottenhammers Leitung zwar eine Kopie von Dürers schon

329 Andrew John Martin: „Dan hat sich ain quater befunden, vnserer Capeln, von der Hand des Albrecht Dürers." The Feast of the Rose Garlands in San Bartolomeo di Rialo (1506–1606). In: Olga Kotková (Hrsg.): *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2006, S. 53–67, hier S. 59, 66.



Abb. 29 Kopie nach Albrecht Dürers *Rosenkranzmadonna*, vor 1606, Öl auf Leinwand, 160,2 × 194 cm, Privatbesitz

damals berühmtem *Rosenkranzfest* erstellt wurde, das Duplikat jedoch nicht Teil der Verhandlungen gewesen war und auch nicht von dem Kaiser als Argument eingebracht wurde.

Denn der Auftrag für dieses Werk kam von der Familie Grimani, die wegen einer gewissen genealogischen Evidenz eine Kopie der Tafel für die eigene Sammlung haben wollte.[330] Umstritten bleibt, wann Rottenhammer die Kopie anfertigte. Ein Indiz dafür,

330 Unklar muss jedoch bleiben, von welchem Mitglied der Familie der Auftrag erteilt wurde, vgl. Martin: Kopie 2006, hier S. 64. Noch 1998 spekulierte Martin selbst darüber, ob die von Rottenhammer ausgeführte Kopie wohl für einen Versammlungsraum der Bruderschaft angedacht gewesen war. „Man könnte sich durchaus vorstellen, daß gleichzeitig mit der Verkündigung Rottenhammers die Kopie im Frühjahr 1606 im Auftrag der deutschen Kaufmannschaft oder auf Anordnung Rudolfs II. entstand, aber eben nicht als Ersatz für das Altarbild, sondern als Erinnerungsbild für einen Versammlungsraum im Fondaco dei Tedeschi bestimmt war und nach der Auflösung der Institution in private Hände, vielleicht gleich in den Besitz der Grimani gelangte. In diesem Zusammenhang könnte von Interesse sein, daß genau zur Zeit der Verkaufsverhandlungen der Maler Christian Puchner im Hause Rottenhammers weilte“: Martin 1998, S. 183;

dass ein Kopienverfahren vor dem Verkauf des Gemäldes stattgefunden haben könnte, ist der Bericht über den Zustand der Maloberfläche des *Rosenkranzfestes,* die als sehr stark beschädigt dokumentiert ist.[331] Das spricht für eine Ölpause als Transferverfahren, das zwar ein genaues Nachzeichnen der Umrisse und Details erlaubt, am Bildträger jedoch starken Schaden an dem Firnis und den obersten Malschichten anrichten kann.[332] Dass dann Rottenhammer selbst noch mit einer Restaurierung des Werks beauftragt wurde, stützt diese These. Andrew John Martin argumentiert hingegen, dass der schlechte Zustand eher auf die aktive Benutzung als Altarbild, das feucht-salzige Klima und eventuell auch die Feuersbrunst von 1576 zurückzuführen sei.[333] Mit Blick auf eine Verzögerung von sechs Wochen zwischen Ankauf und Transport ist jedoch eher wahrscheinlich, dass im Frühjahr 1606 Rottenhammer selbst die Restaurierung an der Dürer-Tafel vornahm und dabei gleichzeitig die Produktion des Duplikats überwachte, welches für den Palazzo Grimani in Santa Maria Formosa vorgesehen war (**Abb. 29**).[334] Mit der Identifizierung der Grimani-Kopie in britischem Privatbesitz war eine Autorschaft Rottenhammers nicht mehr glaubhaft, da die Malerei vor allem bei der Figurengestaltung in der Qualität

Andrew John Martin: Kaiser, Kaufmann, Kammermaler: Rudolf II., Hans Jakob König, Hans von Aachen und die Prager Sammlung. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 197–202, hier S. 202. Selbst im Katalogtext zur Jubiläumsausstellung des Ankaufs 2006 hält Karl Schütz den Zusammenhang von Ankauf und Kopie noch aufrecht: „On the whole, it is attributed to Hans Rottenhammer, and it may have been meant to replace the original (after its sale to Rudolf II.) at the San Bartolomeo Chruch in Venice", siehe Olga Kotková (Hrsg.): *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2006, Nr. II./4, S. 133–135 (Karl Schütz). Von einem zweiten Ankauf wird jedoch nicht berichtet, sodass es absolut unklar ist, wie diese Version in das Kunsthistorische Museum Wien gekommen sein könnte. Demgegenüber steht die Argumentationskette A. J. Martins. Gestützt auf Quellen und logische Zusammenhänge ist die Wiener Kopie selbst erst nach dem Ankauf in Prag entstanden und das als Rottenhammer-Kopie bezeichnete Werk nicht für die Bruderschaft selbst, sondern für die Familie Grimani erstellt worden, vgl. hierzu die Provenienz der Kopie bei Martin: Kopie 2006; erneut auf dem Markt in der Auktion Koller am 18. September 2009, A150: Gemälde Alter Meister, Lot 3014.

331 Vgl. ebd., S. 64, Anm. 8.

332 Die Herstellung und Verwendung von Ölpausen wird bereits in Cennino Cenninis *Il libro dell'arte* beschrieben (Kap. 23–26), siehe Cennini 1437/1871, S. 15–17.

333 Martin: Verkauf 2006, S. 61.

334 Vgl. ebd; Martin: Kopie 2006; Andrew John Martin: Dürers *Rosenkranzfest* und eine Fuggergrablege mit einem Gemälde von Battista Franco in San Martolomeo di Rialo. Zu den verwirrenden Angaben in Francesco Sansovinos *Venetia città nobilissima et songolare* (1581). In: *Studia Rudolphina* 6 (2006), S. 59–63. Die Ölpause als Transfertechnik und die damit verursachten Schäden an der Farbsubstanz beschrieben bei Wald 2002, S. 180. Rottenhammer wurde bereits von Philipp Hainhofer als Restaurator für Rudolf II. beschrieben und mit den frühen Korrekturen des *Rosenkranzbildes* in Verbindung gebracht, vgl. Philipp Hainhofer: Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610–1619. Hrsg. von Oscar Doering (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance N. F., Bd. 6). Wien 1894, S. 106–107.

Abb. 30 Lukas Kilian nach Hans Rottenhammer, *Effigie von Dürer*, 1608, Kupferstich, 33,5 × 20,1 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. LKilian AB 3.93 CC BY-NC-SA 4.0



und Präzession seine ansonsten hochgelobte Hand nicht aufzeigt. Dass er jedoch für den Auftrag verantwortlich gewesen sein muss, ist durch die Inschrift in Lukas Kilians Porträtstich, der Dürers Konterfei aus dem *Rosenkranzfest* zeigt, belegt (**Abb. 30**). Als logische Erklärung für diesen visuellen Befund vermutet Heiner Borggrefe wie Martin, dass nicht Rottenhammer selbst die Kopie malte, sondern den Auftrag von seinem Mitarbeiter, vielleicht Johann Freyberger (Freiberger), ausführen ließ.[335]

335 Vgl. Heiner Borggrefe: Hans Rottenhammer and his Influence on the Collection of Rudolf II. In: *Studia Rudolphina* 7 (2007), S. 7–21; Michel Hochmann: Hans Rottenhammer and Pietro

Drei unterschiedliche Funktionen von Kopien sind im Zusammenhang mit Ankaufprozessen bekannt geworden, gleichwohl in zwei der Fälle die neu geschaffenen Werke als Platzhalter eines anderen dienen. Einerseits wurden Kopien für die Prager Gemäldegalerie erstellt, wenn ein gewünschtes Werk, aus welchen Gründen auch immer, nicht erworben werden konnte. In zweiter Funktion war die Kopie Teil eines Kaufvertrags, die das Original an ursprünglicher Stelle ersetzen sollte. Als dritte Funktion konnte ein Kopienauftrag im Zuge eines memorialen Bedürfnisses festgestellt werden. Das neue Werk gilt als Verweis auf das abtransportierte Vorbild und übernahm daneben noch die Stellvertreterfunktion auf semantischer Ebene.

4.2.2 Das Duplikat als Handelsprodukt

Die immer wieder in der Forschungsliteratur und vor allem vonseiten des Kunstmarkts formulierte These, die vielen heute existierenden Gemäldekopien nach Werken aus der kaiserlichen Sammlung seien in den Werkstätten der Hofkünstler für den freien Kunsthandel entstanden, muss kritisch hinterfragt werden. Sicher ließ die Regelmäßigkeit von Hofzahlungen zu wünschen übrig. Doch reicht allein das finanzielle Argument nicht aus, um diese These zu stützen. Viel eher ist davon auszugehen, dass der Kaiser keinerlei Interesse hatte, seine für ihn exklusiv erstellten Gemälde durch seine Hofmaler für den freien Markt reproduzieren zu lassen.

Der Grund für die Vermutung, in Prag sei trotzdem aktiv Kunsthandel betrieben worden, geht neben wenigen Indizien vor allem auf ein Detail in Aegidius II Sadelers Kupferstich zurück (**Abb. 31**). Das Architekturprospekt mit der weit aufgeklappten Perspektive wird weitestgehend als authentischer Einblick in den Wladislawsaal der Prager Burg interpretiert. Während in der Mitte des Raums unterschiedliche Höflinge, Gesandte und Händler in reger Konversation zu sehen sind, wird die osmanische Gesandtschaft links von der Mitte durch diese Warenwelt des Imperiums geführt. Zu dieser gehörten dann auch Druckgrafiken, Bücher und Gemälde, wenn man sich auf den ersten Stand an der linkten unteren Ecke fokussiert. Dort wird einem tief über die Druckseiten gebückten Interessenten eine Tafel angeboten, während an den Wandfeldern die Stiche wie frische Wäsche an Leinen aufgehängt sind. Der durch die Inschrift auf 1607 datierte Stich Sadelers selbst ist dem höchsten Kammerherrn Rudolfs II. und Präsidenten des Appellationsgerichts, Kryštof Popel d. J. von Lobkowitz (1549–1609), gewidmet.[336]

Mera. Two Northern Artists in Rome and Venice. In: *The Burlington Magazine* 145 (2003), H. 1206, S. 641–645, hier S. 641, Anm. 7.

336 Vgl. Alena Volrábová, Blanka Kubíková (Hrsg.): *Rudolf II. a mistři grafického umění. Rudolf II. and Masters of Printmaking*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2012, Nr. II 15, S. 54 (tsch.), 161 (engl.) (Dalibor Lešovský). Über Lobkowitz als Höfling und seine Rolle am Prager Hof siehe weiterhin Jan Chlíbec: Umělci a umělecká díla v denících Kryštofa Popela z Lobkovic.



Abb. 31 Aegidius II Sadeler, *Der Wladislawsaal auf der Prager Burg* (und Detail), 1607, Kupferstich und Radierung, 564 × 619 mm, zwei Platten, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 53.601.10(1)



Vor allem Dorothy A. Limouze hält die Szene für eine regelmäßige Messe, bei der Hofkünstler und Handwerker ihre Waren anbieten konnten.[337] Dalibor Lešovský sieht in dem Stich eher eine Quelle für soziokulturelle Zusammenhänge und bezweifelt den dokumentarischen Charakter des Blatts, da insbesondere in der ausführlichen Inschrift neben Funktion und Dimension der Architektur die historischen genealogischen Rückbezüge der Lobkowitz auf Vladislav II. (Ladislaus Jagiello) betont werden.[338] Beide Einschätzungen schließen sich jedoch nicht aus.

Auch wenn der Stich demnach kein historisches Ereignis wiedergibt, ist man sich relativ sicher, dass der Saal für den Handel genutzt wurde. Vermutlich hatten die mit kaiserlichem Privileg versehenen Kupferstecher und Verleger das Recht, an den höfischen Verkaufsständen auf der Burg und im Reichsgebiet ihre Waren zu veräußern. Es ist weiterhin anzunehmen, dass es sich bei den Gemälden vor allem um eher kleinformatigere Werke mit Heiligen und Porträts handelte, durch die Inventionen der Hofkünstler bis über die Grenzen des Hofs hinaus transportiert wurden.[339]

Kann man also aufgrund dieses kleinen Details in Sadelers Kupferstich schließen, dass die Maler am Hof Duplikate ihrer Werke auf Messen angeboten haben? Lars Olof Larsson geht davon aus, dass die Künstler generell in einem gewissen Umfang auch für den freien Kunsthandel produzierten, doch sind ihm keine Hinweise bekannt, wer unter welchen Bedingungen im Wladislawsaal Handel treiben durfte.[340] Dass dort vor allem Bücher und Druckgrafiken zum Verkauf gestanden haben und damit der Saal eine besondere Schleusenfunktion zwischen der allgemeinen Öffentlichkeit und der hermetisch abgeschlossenen Sammlung des Kaisers für den Kunsttransfer einnimmt, gilt als unbestritten.[341] Die Idee jedoch, dass neben Grafiken auch gemalte Kopien von Gemälden aus der kaiserlichen Sammlung verkauft worden seien, bleibt bislang ein These. Dabei gibt Zimmer zu bedenken, dass „[d]er Kaiser selbst […] anscheinend kaum an der Verbreitung seiner, von seinen Hofkünstlern realisierten Kunstprodukte und Bildkonzepte interessiert [war], die er selbst offenbar als Privatsache der mit der höchsten Würde und Autorität des Römischen Reiches begabten Person angesehen

In: *Studia Rudolphina* 2 (2002), S. 40–44; Blanka Kubíková: Portraits and the Art Patronage of Kryštof Popel the Younger of Lobkowicz, a Courtier of Rudolf II. In: *Studia Rudolphina* 16 (2016), S. 7–15, dort mit älterer Literatur.

337 Dorothy A. Limouze: *Aegidius Sadeler (c. 1570–1629). Drawing, Prints and Art Theory*. Diss. Princeton [NJ] 1990.

338 Ausst.-Kat. Prag 2012, Nr. II 15, S. 54 (tsch.), 161 (engl.) (Dalibor Lešovský).

339 Vgl. Eliška Fučíková: Veduta v rudolfinském krajinářstvi. In: *Umění* 31 (1983), S. 391–399; DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 102–103.

340 Lars Olof Larsson: Höfische Repräsentation als kulturelle Kommunikation. Ein Vergleich der Höfe Maximilians II. in Wien und Rudolfs II. in Prag. In: Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000, S. 237–243, hier S. 243.

341 Zimmer 2000, S. 293.

hat".[342] Diese Annahme wird von der Beobachtung gestärkt, dass die Hofkünstler maximal für Höflinge oder dem Hof nahestehenden Adelige arbeiteten.[343] Bevor allerdings die Duplikate von eigenen Bildideen untersucht werden können, soll in einer zunächst offeneren Perspektive der Blick auf die Kopie nach anderen Künstlern gelegt werden.

4.3 Kopien in der visuellen Diplomatie

Die vorangegangenen Beobachtungen haben nun verdeutlicht, dass die in ihrer Zeit erstellten Gemäldekopien aus der Sammlung für andere Zwecke als den Verkauf auf dem freien Kunstmarkt vorgesehen waren. Dabei ist zunächst vor allem an die Rolle von Kunstwerken innerhalb des adeligen Geschenkwesens als Teil einer visuellen Diplomatie zu denken, deren Beginn Friedrich Polleroß zwar schon vor 1570 ansiedelt, aber verdeutlicht, dass „[…] mit Kaiser Rudolf II. und seinen kunstbegeisterten Zeitgenossen […] die politisch-repräsentative Rolle der bildenden Kunst einen neuen Stellenwert in Mitteleuropa [erlangte]".[344]

Dabei haben nach Anja K. Ševčík die Werke neben dem Repräsentations- und Propagandazweck als klassische Kommunikationsmittel zugleich eine Wirkung als Katalysatoren, um politische Interessen durchzusetzen oder Kommunikationswege zu

342 Ebd., S. 297.

343 Vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 103. Im folgenden Kapitel wird anhand des Rezeptionsverhaltens belegt, dass die meisten kursierenden Kopien von Gemälden aus der Kunstsammlung nicht nach den Gemälden selbst, sondern durch das Transferverfahren vom Kupferstich in die Malerei entstanden sind.

344 Polleroß 2014, S. 24. Weiterhin vergleichend dazu Jaroslava Hausenblasová: Nationalitäts- und Sozialstruktur des Hofes Rudolfs II. im Prager Milieu an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. In: *Berichte und Beiträge des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e. V.* (1999), S. 20–37; Hausenblasová 2002. Zur ambivalenten Rolle der Kaiserhöfe siehe Jeroen Duindam: The Habsburg Court in Vienna: Kaiserhof or Reichshof? In: Richard J. W. Evans, Peter H. Wilson (Hrsg.): *The Holy Roman Empire, 1495–1806. A European perspective*. Leiden 2012, S. 91–119. Einen Überblick über die Fürstenhofgeflechte und die Rolle der Kunstdiplomatie bei Evans 1973; DaCosta Kaufmann 1995; Warnke 1996; DaCosta Kaufmann: Planeten 1998; Richard J. W. Evans et al. (Hrsg.): *The Holy Roman Empire 1495–1806* (= Studies of the German Historical Institute London). Oxford 2011; Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013. Zum semantischen Potenzial der Kunstwerke in der diplomatischen Kommunikation siehe Jeannette Falcke: *Studien zum diplomatischen Geschenkwesen am brandenburgisch-preußischen Hof im 17. und 18. Jahrhundert* (= Quellen und Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte, Bd. 31). Berlin 2006; Harriet Rudolph: Fürstliche Gaben? Schenkakte als Elemente der politischen Kultur im Alten Reich. In: Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013, S. 79–102; ebenfalls Polleroß 2014, S. 24.

beschleunigen.[345] Bisweilen scheint vor allem dieses Durchsetzen eigener Ziele mithilfe von Geschenken bei den zeitgenössischen Beobachtern den Verdacht einer Bestechung nahezulegen. Gewürzt mit einem bissigen Kommentar berichtet 1607 der Gesandte des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel, dass Heinrich Julius von Braunschweig dem Kaiser bei seinem Besuch in Prag „[…] drei Wagen, enthaltend 100.000 Thaler und mit etlichen hundert Goldketten und Kleinodien […]"[346] vermacht habe. Der Gesandte vermutete also hier in der unverhältnismäßigen Anhäufung von Wertgegenständen einen unehrlichen Hintergrund, denn „[…] wegen einer gerechten Sache [sei das] nicht nötig gewesen".[347]

4.3.1 Die Funktion von Kopien im diplomatischen Geschenkwesen

Aktuelle Forschungen über das Geschenkwesen an frühneuzeitlichen Höfen im Übergang zum stark visuell fokussierten Zeremoniell barocker Höfe zeigen deutlich auf, dass es bei den Schenkakten vor allem auf das richtige Maß und das notwendige Feingefühl bei der Auswahl der Objekte ankam.[348] Jedes Geschenk fungierte als Bedeutungsträger diplomatischer Botschaften und wirkte sich auf politische Konstellationen aus. Die Objekte, die den Prager Hof als Geschenke verlassen haben, sind hingegen meist mit einem konkreten Warenwert umrechenbar. Der finanzielle Aspekt spielte hier also eine größere Rolle als der immaterielle Kunstwert. Wie Ivana Horaceks bisherigen Forschungen zum Geschenkwesen des rudolfinischen Hofs gezeigt hat, spielt im

345 Anja K. Ševčík: Kaiser, Kunst und Kalkül. Deutsche Künstler zwischen Prag und Wolfenbüttel. In: Werner Arnold et al. (Hrsg.): *Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg (1564–1613). Politiker und Gelehrter mit europäischem Profil. Beiträge des Internationalen Symposions Wolfenbüttel 6.–9.10.2013* (= Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Landesgeschichte, Bd. 49). Braunschweig 2016, S. 143–164, hier S. 144.

346 Zitiert nach DaCosta Kaufmann: Planeten 1998, S. 16.

347 Zitiert nach ebd.

348 Grundlegend für diese Beobachtungen immer noch Marcel Mauss: *The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies.* London 1990. Zur Anpassung dieser Theorien in der jüngeren Literatur an unterschiedlichen Fallstudien vgl. unter anderem Maureen Cassidy-Geiger: European Diplomatic Gifts, Sixteenth-Eighteenth Centuries. Guest Editor's Introduction. In: *Studies in the Decorative Arts* 15 (2007), H. 1, S. 2–3; Anthony Colantuono: High Quality Copies and the Art of Diplomacy during the Thirty Years War. In: Luc Duerloo, Robert Malcolm Smuts (Hrsg.): *The Age of Rubens. Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Centruy Europe*. Turnhout 2016, S. 111–125; José Luis Colomer (Hrsg.): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII.* Madrid 2003; Michael Jucker: Raub, Geschenke und diplomatische Irritationen. Die ökonomisce Zirkulation und Distribution von Beutestücken und Luxusgegenständen (13.–16. Jahrhundert). In: Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013, S. 59–77; Sharon Kettering: *Patronage in Sixteenth and Seventeenth Century France* (= Collected studies series, Bd. 738). Aldershot 2002, v. a. Kapitel 2 „Gift-giving and Patronage in Early Modern France", S. 131–151".

Allgemeinen die Materialität der geschenkten Artefakte eine große Rolle; daher lassen sich bei wichtigen, das heißt bei politisch brisanten Schenkungen, auch ein hoher Anteil an Edelsteinen, Edelmetallen und modernen Gerätschaften mit technischen Innovationen finden.[349] Dabei erhalten, so Horacek, diese diplomatischen Geschenke einen aktiven Charakter, indem sie durch ihre Materialität und ihre Objekthaftigkeit die komplexen Beziehungen zwischen den Herrschern beeinflussen.[350] Es ist folglich nicht verwunderlich, wenn die meisten als Geschenke aufgeführten Objekte aus den Inventaren in den Kosmos der Kunst- und Wunderkammer gehören. Galt der Kaiser doch selbst international als wissenschaftsinteressiert und Sammler außerordentlicher Gegenstände. Die Fürsten konnten bei Rudolf II. „gar kein besseres Mittel finden […] seine Gunst zu erkaufen, als durch Geschenke kostbarer Kunstgegenstände".[351] Andersherum war es genauso, da das Schenken für den Kaiser auch mit politischem Kalkül verbunden war. Philipp Hainhofer berichtet in einem Brief von 1611 davon, dass der Kaiser einen Kunstinteressenten ebenfalls gerne mit Kunstwerken beschenkte.[352] Noch in frühen Briefen an Christian II. von Sachsen betont Rudolf II. „ausdrücklich das Kunstinteresse beider Herrscher […] und [äußert] den Wunsch […], dem Kurfürsten etwas schenken zu wollen, verknüpft mit der Hoffnung, daß die guten Beziehungen zwischen dem Haus Österreich und dem Haus Sachsen auch in Zukunft erhalten bleiben möchten".[353] Denn selbst unter noch so kunstbegeisterten Akteuren waren

349 Vgl. Ivana Horacek: The Art of the Gift: The Objects of Geopolitics During the Reign of Emperor Rudolf II. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 223–226; Ivana Horacek: *Alchemy of the Gift. Things and Material Transformations at the Court of Rudolf II*. Phil. Diss. Vancouver 2015.

350 Vgl. Ivana Horacek: The Art of Transformation. Kunstkammer Gifts between Emperor Rudolf II and Elector Christian II of Saxony. In: *Studia Rudolphina* 13 (2013), S. 32–50, hier S. 33–34. Horacek bedient sich für ihre Argumentation und Methode der Aktant-Netzwerk-Theorie Bruno Latours, sodass in der Wortwahl die Artefakte selbst zu handelnden Aktanten innerhalb des diplomatischen Gefüges werden. Viel eher beruht die Wahl der Geschenke auf dem Wissen von Diplomaten und auf einer gewissen traditionsreichen Geschenkkonvention, sodass allein durch die Verwendung der neuen Begriffe aus Latours Theorie diese beiden Aspekte in den Hintergrund treten. Auch wenn dadurch nicht unbedingt eine Präzisierung der historischen Sachlage gelingt, ist die Idee von aktiv in ein Netzwerk eingreifenden Handlungen (der Schenkprozess) in ihren Studien gewinnbringend.

351 Ayooghi 2015, S. 107. Weiterhin sind in der Kunstkammer viele Objekte aus Geschenkakten nachweisbar, die sowohl von symbolischem als auch materiellem Wert waren, vgl. Evelyn Korsch: Geschenke im Kontext von Dipomatie und symbolischer Kommunikation. In: Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013, S. 103–120, hier S. 111.

352 Vgl. DaCosta Kaufmann: Planeten 1998, S. 16.

353 Ebd. Zur Korrespondenz zwischen Christian II. von Sachsen und Kaiser Rudolf II. siehe Zimmermann 1888, Reg. 4646, S. XLVIII, Reg. 4651, S. L4651, S. L. Weitere Beispiele hat DaCosta Kaufmann bereits 1978 publiziert, Thomas DaCosta Kaufmann: *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian and Rudolf II.* New York, London 1978, S. 110–111. In

die Geschenke nicht frei von politischen Implikationen. Geschickt setzte Rudolf II. auf eine Strategie von artifiziellen Aufmerksamkeiten, um seine Bündnispartner ihm gewogen zu halten, und machte sich damit zu einem aktiven Partner des durch den diplomatischen Geschenkeaustausch stattfinden Kulturtransfers um 1600.[354] Zum Besuch Christians II. 1607 überreichte der Kaiser dem Kurfürsten Geschenke im Wert von über 10.000 Talern, die neben Pferden, Juwelen und anderen kostbaren Gegenständen zwei explizit für diesen Besuch angefertigte Kunstkammerstücke umfassten. Diese beiden Geschenke sind nicht nur als Dank für die Unterstützung in den Türkenkriegen, sondern darüber hinaus auch als Ausdruck einer Erwartung einer zukünftigen politischen Verbundenheit zu verstehen. Neben der *Büste des Kurfürsten Christian II. von Sachsen* von Adriaen de Vries, die wie ein Pendant zu einer Büste Rudolfs II. fungiert,[355] stellt insbesondere ein kleines Kunstkammerstück diese Polysemantik der Geschenke dar. Dabei handelt es sich um eine gemeinsame Arbeit der in Prag angesiedelten Castrucci-Werkstatt und dem Hofmaler von Aachen (**Abb. 32**). Auf der einen Seite ist in feinster Einlegearbeit das kursächsische Wappen in kostbaren Edelsteinen eingepasst. Auf der anderen Seite ist in dem Oval ein Jaspis mit starker Marmorierung gesetzt, die von Aachen als Landschaft für eine kleine Allegorie nutzt, um auf die ruhmreiche Rolle Christians II. in den Türkenkriegen anzuspielen.[356] Alle Geschenke, die von Prag ausgingen oder nach Prag gelangten und dem hohen Standard des höfischen Geschenkwesens entsprachen, wurden meist explizit als Unikate für eine spezielle Verbindung gefertigt. Kopien waren nur dann relevant, wenn es um eine Vervielfältigung von technischen Gerätschaften, Publikationen oder historischen Unikaten ging.[357]

den Korrespondenzen ist häufig so ein Verhalten zu beobachten. Beispielhaft lässt sich hierfür auch die Verhandlung zwischen Rudolf II. und Wilhelm Graf zu Schwarzburg und Hohenstein (1534–1597, GND: 120038315) im August 1597 anführen, in der mit dem Übersenden „eines kunststucks“ auch die Bitte um Schutz und Schirm versehen war, der der Kaiser im Antwortschreiben durchaus nachkommt, vgl. Zimmermann 1888, Reg. 4619, 4620, S. XLIV.

354 Vgl. Häberlein/Jeggle 2013, S. 21; Ausst.-Kat. Innsbruck/Wien 1992; Arno Strohmeyer: Kulturtransfer und Diplomatie. Die kaiserlichen Botschafter in Spanien im Zeitalter Philipps II. und das Werden der Habsburgermonarchie. In: Wolfgang Schmale (Hrsg.): *Kulturtransfer* (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit, Bd. 2). Innsbruck, München [u. a.] 2003, S. 205–230, hier S. 206.

355 Vgl. Lars Olof Larsson: *Adrian de Vries. Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545–1626.* Wien, München 1967, S. 38–39; DaCosta Kaufmann 1978, S. 111–114.

356 Die Darstellung Hans von Aachens hat bereits zu unterschiedlichen Interpretationsansätzen geführt, die meist auf die Unterstützung Christians II. für Rudolf II. sowohl im Türkenkrieg als auch im Konfessionsstreit hindeuten, vgl. Jutta Kappel: Ein ‚commesso in pietre dure‘ aus der Hofwerkstadt Kaiser Rudolfs II. zu Prag um 1600. In: *Dresdner Kunstblätter* 34 (1990), H. 4, S. 104–109; Jutta Kappel, Helmut Trnek (Hrsg.): *Kaiser Rudolf II. zu Gast in Dresden*. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien; Grünes Gewölbe, Dresden. München, Berlin 2007; Horacek 2013, S. 41–46.

357 Vgl. Horacek 2015. Nicht berücksichtigt werden hier die Geschenke, die sich die Maler gegenseitig gemacht haben. Dazu gehören eigens angefertigte Kunstwerke, aber auch Einträge in



Abb. 32 Castrucci-Werkstatt, Hans von Aachen, *Kursächsisches Wappen (commesso di pietre dure) mit rückseitigem Ölgemälde auf Jaspis,* 26,5 × 21,5 × 4,6 cm, Jaspis, Achat, Amethyst, 75 böhmische Granate mit Fassung in Gold, Ebenholzrahmen, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.-Nr. II 434

Gemalte Kopien spielten aufgrund ihres minderen materiellen Werts eine nachrangige Rolle im internationalen Geschenkeaustausch. Die Beobachtungen aus der Schenkungspraxis von Kunstkammerobjekten sind nicht übertragbar. Horacek konnte diese Beobachtung besonders bei der Vervielfältigung von Tycho Brahes Gerätschaften und Publikationen nachweisen, die auf Bestreben Rudolfs II. oder Brahes selbst erstellt und als Geschenke verbreitet wurden.[358] Im Hinblick also auf die Vorgaben, dass ein diplomatisches Geschenk nicht nur äußerst rar und kostbar sein musste, sondern auch in seiner Materialität und Qualität zu überzeugen hatte, scheinen Kopien von Gemälden schon von vornherein aus diesem Funktionszusammenhang ausgeschlossen zu sein. Ihr Geldwert konnte nicht direkt über die Materialität eingetauscht werden. Doch immer wieder liest man in der Forschungsliteratur, dass die Hofmaler im Auftrag des Kaisers ihre Werke kopiert hätten, um sie als diplomatische Geschenke zu verwenden. Diese These leitete sich von einer Überlegung Oberhubers ab, die er im Zusammenhang mit Sprangers Meisterkopien, also vom Künstler selbst erzeugten Kopien,

Freundschaftsbüchern, vgl. Andrew John Martin: Gemäldegeschenke: Hans von Aachen – Hans Speckaert – Joseph Heintz d. Ä. In: *Studia Rudolphina* 10 (2010), S. 156–160.

358 Vgl. Horacek 2015, S. 167, Anm. 350.

angestellt hatte.[359] Wie hier jedoch gezeigt wurde, ist diese These nicht haltbar. Weder die Quellenlage noch die erhaltenen Gemäldekopien von Werken aus der Sammlung unterstützen bisher die These, dass das Kopieren von Werken aus der Sammlung mit dem Zweck, diplomatische Geschenke anzufertigen, zu einer gängigen Praxis gehörte. Noch dazu ist eine verallgemeinernde Aussage im Hinblick auf die komplexen Verstrickungen im Geschenketausch nicht zu treffen, da nach Jan Hirschbiegel und Ulf Christian Ewert ein „[h]öfischer und vor allem zwischenhöfischer Geschenkverkehr als Bestandteil diplomatischer Verhandlungen […] folglich nicht losgelöst von dem jeweils spezifischen historischen Kontext, den Akteuren und ihren politischen Zielen und den diplomatischen Kontakten begleitenden kommunikativen Handlungen – ob verbal oder non verbal – betrachtet werden [kann]“.[360]

Nahm der Prager Hof eine gewisse Sonderstellung ein, wenn es um gemalte Kopien und den diplomatischen Geschenkeaustausch geht? Andere Höfe bedachten sich untereinander durchaus mit Gemäldegeschenken. So ist der Einsatz von Kopiengeschenken zwischen dem spanischen Hof und dem Herzogtum Mantua hinlänglich bekannt.[361] Weiterhin ist bekannt, dass auch Philipp II. Gemäldekopien als Geschenke nach Prag liefern ließ.[362]

4.3.2 Kopien zum Zweck der Repräsentation

Bis auf wenige Ausnahmen waren unterschiedliche Formen von Gemäldekopien in der Regel dann notwendig, wenn im Zuge von Repräsentationsstrategien eine schiere Menge von Bildern gebraucht wurde. Eine bedeutende Rolle innerhalb der höfischen Diplomatie nahmen Bildnisse ein, die in ihrer Funktion nicht nur zur Verbreitung des Herrscherbildnisses dienten, sondern rechtlich als Substitut die Rolle des abwesenden Regenten einnehmen konnten. In diesem Zusammenhang lassen sich häufig Kopien der offiziellen Staatsporträts finden. Wie die Untersuchungen von Rüdiger an der Heiden zeigen, wurden in einem Abstand von ungefähr fünf Jahren und bei besonderen Anlässen

359 Diese Überlegung stellt Oberhuber im Zusammenhang mit Meisterkopien in der Zeichnung bei Bartholomäus Spranger an, vgl. Konrad Oberhuber: Anmerkungen zu Bartholomäus Spranger als Zeichner. In: *Umění* 3 (1970), S. 213–223, hier S. 214–215. Verallgemeinernd bei Grebe, vgl. Grebe 2013, S. 188–189.

360 Jan Hirschbiegel, Ulf Christian Ewert: Mehr als nur der schöne Schein. Zu einer Theorie der Funkion von Luxusgegenständen im zwischenhöfischen Gabentausch des Mittelalters. In: Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013, S. 33–58, hier S. 38.

361 Vgl. Christian Quaeitzsch: Kopien als Diplomatengeschenk. Rubens' erste Spanienreise. In: Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung*. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009, S. 117–131.

362 Philipp II. schenkte Rudolf II. Tizians *Furien* als Kopie, vgl. Rudolf 2002, S. 4.



Abb. 33 Hans von Aachen, *Kaiser Rudolf II.*, um 1606/1608, Öl auf Leinwand, 61,5 × 48,7 × 3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 6438

wie Eheschließungen oder Siegen in Kriegszeiten neue Auflagen der Bildnisse erstellt.[363] Dabei ist vor allem bei Peter Paul Rubens während seiner Anstellung am Hof der Gonzaga in Mantua zu beobachten, dass er vermehrt die Repräsentationsporträts Tizians kopierte und selbst viele Bildniskopien behielt.[364] Letzteres hatte den Grund, dass bei einer erneuten Anfrage nicht extra eine neue Porträtsitzung notwendig war, sondern einfach das Gemälde aus dem Fundus, Kopie oder nicht, als Vorlage dienen konnte.

Wie an anderen Höfen auch entstanden in Prag im Zuge einer großen Porträtproduktion gemalte Kopien des kaiserlichen Bildnisses für diverse Zwecke. Dafür diente meist ein Kupferstich als Multiplikationsmedium. Es liegt auf der Hand, dass insbesondere bei diesen Kopien verstärkt die Werkstatt der beiden Hofkünstler von Aachen und Heintz d. Ä. zur Unterstützung hinzugezogen wurde, die wegen ihres Könnens im Bildnis *Conterfetter* genannt wurden.[365] Beispielhaft kann hierfür Hans von Aachens Porträt des *Kaiser Rudolfs II.* in spanischer Tracht (**Abb. 33**) genannt werden,

363 Vgl. Heiden 1970, S. 157; dieser greift bei seiner Untersuchung auf die ältere Publikation von Günther Heinz zurück, in der mit einem weiteren Fokus auch die Tradition der Bildnisgeschenke zusammengestellt wurde, vgl. Günther Heinz: Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der Österreichischen Erblande. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 59 (1963), S. 99–224.

364 Vgl. Tieze 2012, S. 48.

365 DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 66.

von dem mehrere Kopien in unterschiedlicher Qualität existieren und das wiederum auf eine Vorlage von Heintz d. Ä. zurückgeht.[366] Vor allem an diesem Beispiel ist zu beobachten, wie fließend die Übergänge der unterschiedlichen Versionen im Hinblick auf den Gattungswechsel zwischen Kupferstich und Malerei waren. Als Grundform der Porträtbildnisse Rudolfs II. diente der Stich Martino Rotas aus dem Jahr 1577, der Rudolf II. noch als König von Ungarn und König von Böhmen in zeitgenössischem Harnisch mit Feldherrenstab im Kniestück zeigt.[367] In Varianten, die vor allem durch die Anpassung des Alters zu begründen sind, bleiben die nachfolgenden *Conterfetter* diesem typifizierten Vorbild treu, um den Wiedererkennungswert zu gewährleisten.[368]

Die vielen Kopien wurden nicht nur an verwandte Höfe gesendet, sondern auch den verbündeten Kurfürsten auf dem Reichstag überreicht, um an den unterschiedlichsten Orten im Reich eine Repräsentanz des Kaisers zu haben.[369] Dabei spielte die Präzision der Kopie als Duplikat bei solchen Werken eher eine untergeordnete Rolle, da eine detailgenaue Wiedergabe der Vorlage nicht zwingend notwendig war. Der Kaiser war durch Wappen, Inschriften, Insignien und im Fall der Habsburger durch die unverwechselbare Kinnstellung als solcher eindeutig zu erkennen. Noch dazu waren sie ihrem Zweck dienend nicht als möglichst kunstfertiges Gemälde gedacht, denn „[d]er eigentliche Wert liegt in der ‚Bedeutung' des Dargestellten"[370], wie an der Heiden weiterhin ausführt. Ihre Stellvertreterfunktion erfüllten die Porträts selbst dann, wenn „[…] die ‚Idee', das heißt beim Bildnis aufzuzeigende Macht, Stand und Rang, sichtbar wird […]".[371]

366 Heiden 1970, S. 157, Nr. A 24, 24a–g, Abb. 132. Bartholomäus Spranger hingegen war mit den großen Kampagnen zur Bildnisproduktion nicht betraut. Noch dazu sind nur wenige Bildnisse von ihm bekannt, vgl. Fučíková 1988.

367 Lars Olof Larsson: Bildnisse Kaiser Rudolfs II. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992, S. 161–170, hier S. 161. Larsson geht weiterhin davon aus, dass dem Kupferstich ein Gemälde vorausgegangen sein muss. Er folgt Heinz und identifiziert ein gemaltes Kaiserporträt Rotas, vgl. Heinz 1963, S. 115–116. Eine umfangreiche vergleichende Untersuchung der Bildnisse und aller Kopien steht bisher noch aus.

368 Vgl. Larsson 1992, S. 161.

369 Heiden 1970, S. 170; Larsson 2000.

370 Heiden 1970, S. 158.

371 Ebd. Diese Strategie ist bereits bei den spanisch-habsburgischen Porträts zu erkennen und lässt sich generell in den österreichischen Erblanden wiederfinden, vgl. Friderike Klauner: Spanische Portraits des 16. Jahrhunderts. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 57 (1961), S. 123–158; Heinz 1963. Eine gewisse Übereinstimmung ist mit den Äußerungen Lomazzos über das Porträtieren von Fürsten zu finden; er gehört zu den wenigen, die sich zu diesem Genre äußern: „[…] l'Imperatore sopra tutto, siccome ofni re e principe vuolo maestà, ed avere un'aria a tanto grado conforme, si che spiri nobiltà e gravità, ancora che naturalmente non fosse tale. Consciosa chè al pittore conviene che sempre accresca nelle face grandessa e maestà, coprendo il defetto del naturale […]", zitiert nach Lars Olof Larsson: Die Porträts Kaiser Rudolf II. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles*

In abgeschwächter Version lässt sich dieser Repräsentationscharakter auch generell am Hof beobachten. Jede Veränderung des gesellschaftlichen Stands durch Nobilitierung oder Ernennung zu einem Amt weckte das Bedürfnis nach Bildnissen mit den neuen Abzeichen und Benennungen. Die Porträts nach einer Nobilitierung, nach einer Wappenverbesserung, erfolgten dann aber eher im Kupferstich, da er ein günstigeres und vielfältigeres Medium zur Verbreitung des neuen Stands, dem gesellschaftlichen Aufstieg, war.[372] Die Kupferstiche selbst dienten wiederum als Transfermedium, wie beim Beispiel einer Gemäldekopie des Höflings Christoph von Teuffenbach.[373] Doch die Nachfrage nach Kaiserporträts steigerte die Produktionszahl, sodass anhand von Stichen Gemäldekopien von minderer Qualität sicherlich im gesamten Kaiserreich erzeugt wurden.[374]

Qualitätvolle Kopien, die als Exportprodukte von höfischem Rang waren, wurden dabei durch eigene Warenmarken und Privilegien geschützt.[375] Jene Kopien aber, bei denen das Konterfei Rudolfs II. nur mühsam zu erkennen ist oder sogar von Qualität der Malerei nicht zu sprechen ist, stammen wahrscheinlich nicht aus den höfischen Werkstätten. Die vom Hof authentifizierten Bildnisse wiederum wurden im Rahmen von Reichstagen oder im Zuge von umfangreicheren Schenkakten an die Fürsten bzw. europäischen Höfe verteilt. Dieses Verfahren ist beispielsweise durch die Sendung eines lebensgroßes Bildnisses Rudolfs II. an den Rat der Stadt Nürnberg bekannt, welches einen Platz in der Regimentsstube des Rathauses erhielt.[376]

und geistiges Zentrum Mitteleuropas. Ausst.-Kat. Prager Burg; Wallenstein Palais, Prag. Prag 1997, S. 122–129, hier S. 123.

372 Als Beispiele sollen hier die vielen Offizierporträts dienen, die Hans von Aachen um 1594 angefertigte und die in Kupferstichen erhalten sind, Heiden 1970, S. 169, ebenfalls Nr. B15, A 21, B 26a, B 15. Ob den Stichen überhaupt Gemälde vorausgegangen sind oder ob nicht viel eher die erhaltenen Gemälde nach den Kupferstichen erstellt wurden, lässt sich heute nicht mit völliger Gewissheit klären und bedarf weiterer Untersuchungen.

373 Peltzer 1911/1912, S. 122, Anm. 2. Die Kopie ist heute in Peuma bei Gorizia (Italien). An der Heiden hält dieses Argument jedoch für nicht stichhaltig: „[…] viel eher ist zu vermuten, daß die Kopie nach dem Original Hans von Aachens gemalt wurde und dieser Teuffenbach in Rüstung und Ehrenkette und Schriftrolle in der Hand von großen Versatzstücken in Dreiviertelfigur gemalt hatte, ähnlich dem in Kopien überlieferten Pálddy-Bildniss", siehe Heiden 1970, S. 169.

374 Lars Olof Larsson: Bildnisse Kaiser Rudolfs II. In: ders.: *Wege nach Süden, Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur. Als Festgabe zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Adrian von Buttlar u. a. Kiel 1998, S. 81–93, Anm. 19; Jiří Pešek: Porträts in den Bürgerhäusern des rudolfinischen Prags. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992, S. 244–245.

375 Vgl. Zimmer 2000, S. 293. Weiterhin über die Privilegien zum Schutz der Qualität und vor Fälschungen vgl. Jürgen Zimmer: Der Kaiser und die Warenwelt. Privilegien Rudolfs II. für Handwerk, Handel und Erfindungen. In: Lubomír Konečný, Lubomír Slavíček (Hrsg.): *Libellus amicorum. Festschrift für Beket Bukovinská*. Prag 2013, S. 56–71.

376 Weiterhin sind solche offiziellen Stellvertreterfunktionen belegt bei Jacoby 2000, Nr. 94, 95, S. 248–253. Kopien in guter Qualität sind noch vor Ort auf Schloss Skokloster vorhanden.

Es bleibt nach diesen unterschiedlichen Beispielen festzuhalten, dass es zwar einen gewissen Konsens im internationalen Geschenkwesen gegeben hat, die Schenkungsprozesse jedoch je nach den jeweiligen historischen Bedingungen und Beziehungen voneinander abweichen konnten. Dabei ist weiterhin zu beobachten, dass Gemälde einen eher untergeordneten Rang einnahmen. Während Rudolf II. für die eigene Gemäldegalerie Geschenke durchaus willkommen waren, verließen die Prager Burg nach aktuellem Wissensstand wohl keine Gemälde. Im Hinblick auf den Handel mit Kopien zeigt sich darüber hinaus, dass „[d]ie Handelsbilanz von Im- und Export […] weitgehend unausgeglichen war, weil der Kaiser und Hof nur heranziehen, nicht abzugeben bestrebt waren".[377]

Betrachtet man alle diese Beispiele zusammen, ergibt sich eine große Facettenbreite an Funktionszusammenhängen und Anschaffungsprozessen der Kopien in der kaiserlichen Sammlung. Immer noch unklar hingegen ist die Sachlage bei den vielen anonymen Kunstwerken nach rudolfinischen Bilderfindungen, die ausgehend von heutigen Zuschreibungen als Werkstattarbeiten kategorisiert wurden. Weder ihr Entstehungskontext noch ihre Funktion ist bekannt. Es stellt sich die zu Beginn dieses Kapitels aufgeworfene Frage erneut, zu welchem Zweck und vor allem an welchem Ort sie produziert wurden, wenn sie nicht mit einem vom Prager Hof forcierten Kunsthandel in Verbindung gebracht werden können und ebenfalls nicht für den internationalen höfischen Geschenketransfer gedacht waren.

4.4 Kopieren für die Kunst- und Wunderkammer

Der rudolfinischen Kunst, vor allem der Malerei, wirft die Forschungsliteratur häufig Eklektizismus vor. Dabei werden vor allem das Kopieren von Werken älterer Künstler oder sogar das anscheinend ideenlose Wiederverwerten von zeitgenössischen Bilderfindungen als Argumente angeführt. Blickt man nun auf die über 20 Maler, die während der Regierungszeit Rudolfs II. in oder für Prag Kunstwerke erstellten, und ihr komplexes Werk, wirkt dieser Vorwurf vorschnell und zu stark von einer generellen Ablehnung der Epoche des Manierismus eingefärbt.[378] Schränkt man nun das Untersuchungsfeld weiter ein und konzentriert sich nur auf die in Prag tätigen Hofmaler, schien seinerzeit eine Kunstauffassung vorzuherrschen, nach der das Kopieren ein fester Bestandteil der Arbeit des Künstlers war. Kann man von einer Kultur des Kopierens sprechen oder ist der Vorwurf des Eklektizismus gerechtfertigt? Im engen

Gelegentlich tauchen aber auch Werke aus diesem Kontext im Kunsthandel auf, beispielsweise 2012 bei Christie's Paris, 6. Oktober 2014, Sale 3627: Le cabinet de curiosités de François Antonovich, Lot 22.

377 Zimmer 2000, S. 293.

378 Vgl. Horst Bredekamp: Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung. In: Wolfgang Braungart (Hrsg.): *Manier und Manierismus*. Tübingen 2000, S. 109–129.

Miteinander, durch ihre Tätigkeit für denselben Regenten – nicht zu vergessen die umfangreiche Sammlung alter Meister als Referenzwerke vor Ort – traten die Maler immer wieder in Austausch, sodass sich in ihrem jeweiligen Œuvre Übernahmen, Zitate und sogar exakte Wiederholungen finden lassen. In den monografischen Werkkatalogen wird dies bereits am Rande angesprochen und im Zuge der Debatte um eine rudolfinische Schule diskutiert. Die gegenseitigen Austauschmechanismen, die bei Stilveränderungen beobachtet wurden, sollen hier aber nicht im Zentrum stehen. Viel eher wird sich auf jene Werke konzentriert, die nur in wenigen Abweichungen die Bildidee eines anderen wiederholen. Ziel soll sein, den angeblichen Tadel an der rudolfinischen Malerei zu relativieren. Es müssen daher genau jene Werke aus einer neuen Perspektive betrachtet werden, die Anlass für die vorschnelle Aburteilung gegeben haben: die Kopien. Da diese in einer großen Anzahl erhalten sind, kann man sich dem Phänomen lediglich anhand von Einzelbeispielen nähern.

Hat man es also am Prager Hof nur mit einer gängigen zeitgenössischen Praxis zu tun oder lässt sich sogar ein besonderes Verständnis für Malerei finden, in dem das Wiederholen eine nicht unerhebliche Rolle gespielt hat? Unter dieser großen Anzahl von Malern lassen sich vereinzelt solche finden, die sich nicht nur auf das Kopieren selbst spezialisiert hatten, sondern die als Miniaturmaler eine Nische im Kosmos der Kunst abdeckten. Während bereits bei den drei Figurenmalern sowohl ihr Arbeiten mit Kopien als auch ihr qualitätvolles Können angesprochen wurde, sollen nun die Maler der kleinen Dinge im Fokus stehen. Dabei handelt es sich um Kunstwerke, die für sich eine Eigenständigkeit beanspruchen und weder von den Malern noch von ihren Zeitgenossen als Vervielfältigungen, also als Kopien eines vorbildgebenden Gemäldes, verstanden wurden.

4.4.1 Kopisten sind auch nur Künstler

Es wirkt beinahe redundant, die Vielseitigkeit der rudolfinischen Kunst zu betonen. Neben unterschiedlichsten Gattungen der Malerei und diversen Modi gehören die Stilimitation von Künstlerpersönlichkeiten, also quasi das Kopieren einer Manier, zu einem eigenen Themenkomplex. Unter Künstlern und Sammlern ist diese Praktik so verankert, dass das Kopieren an sich auch als persönliches Kunstprinzip geeignet sein konnte, um eine ruhmreiche Karriere einzuschlagen. Dieses Verfahren ist bei dem Maler Hans Hoffmann zu sehen, der „[…] ein zentrales und markantes Beispiel für ein selbstbewusstes und ehrgeiziges Verhalten des Kopisten in der Frühen Neuzeit [ist]“.[379]

Nachdem Hoffmann für viele Jahre für die Familie Imhoff in Nürnberg gearbeitet hatte, dort durch das qualitätvolle Kopieren von Dürer-Zeichnungen als *Imitator*

379 Tschetschik 2014, S. 49.

Dureri illustrissimi berühmt geworden, wird er als einer der ersten Miniaturisten und Illuminatoren am Prager Hof verpflichtet.[380] Die dürftige Quellenlage überliefert weder das Geburtsdatum noch die Umstände seiner Ausbildung. Erstmals nachweisbar ist er in einem Ratserlass der Stadt Nürnberg, in dem er am 30. Juni 1576 als „maler" und „bürger" genannt wird.[381] Vermutlich eilte ihm sein Ruhm als Dürer-Spezialist weit über die Grenzen der Freien Reichsstadt voraus, denn ab seiner Einstellung in Prag 1585 wurde er nicht nur für das Kopieren, sondern auch als Experte bei Kunstankäufen zu Rate gezogen, um den Kaiser vor Fehlinvestitionen zu bewahren.[382] Hoffmann arbeitete dort dann im illustren Reigen der anderen Hofkünstler wie Spranger bis etwa in den Sommer 1592.[383] Unklar ist, ob er eins der ersten Werke, eine Adaption des damals schon berühmten *Feldhasen* Dürers, bereits in Prag gemalt hat oder es mitgebracht hatte. Da Hoffmann aber im Rechnungseintrag bereits als „Diener und Hofmaler Kaisers Rudolf II."[384] bezeichnet wird, ist eher davon auszugehen, dass er das Gemälde eigens für den Kaiser und seine Sammlung erstellt hatte. Es handelt sich hierbei um das von Ingvar Bergström identifizierte Gemälde *Hase im Wald* (**Abb. 34**).[385]

380 Noch im 17. und 18. Jahrhundert galt Hoffmann als besonders begnadeter Imitator von Dürers Werken, vgl. Johann Neudörffer, Andreas Gulden: *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547, nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden, nach den Handschriften und mit Anmerkungen*. Hrsg. von Georg Wolfgang Karl Lochner (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. 2). Wien, Leipzig 1871, S. 198; Johann Gabriel Doppelmayr: *Historische Nachricht Von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* […], 2 Bde. Nürnberg 1730, Bd. 2, S. 208–209. Weitere historische Quellen über Hoffmann als Dürer-Kopist siehe Stüwe 1998, S. 66. Dem Maler wurde 2022 eine monografische Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg gewidmet, die jedoch keine neuen Quellen zum Vorschein gebracht hat, siehe Yasmin Doosry (Hrsg.): *Hans Hoffmann – ein europäischer Künstler der Renaissance*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2022.

381 Landeskirchliches Archiv, Nürnberg, Taufbuch St. Sebald, fol. 195v., zitiert nach Tschetschik 2014, S. 43. Bezüglich des Geburtsjahrs hatte man zunächst 1530 angenommen. Stüwe hält jedoch das Jahr 1550 für plausibler, vgl. Stüwe 1998, S. 66.

382 Vgl. ebd., S. 69; Ayooghi 2015, S. 106. Pilz vermutet, dass allein das Kopieren von Dürers Werken der Grund für die Anstellung gewesen ist, siehe Kurt Pilz: Hans Hoffmann. Ein Nürnberger Dürer-Nachahmer aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 51 (1962), S. 236–271, hier S. 239.

383 Hier sind sich die Quellen uneinig, sodass ein Zeitpunkt zwischen dem 14. Oktober 1591 und dem 12. Juni 1592 angenommen wird, vgl. Stüwe 1998, S. 70.

384 Reg. 5456: „1585 October 22, Prag. Dem Diener und Hofmaler Kaisers Rudolf II. Hans Hofman werden für ainen mit ollfarb gemahlten haasen, welchen er in irer maj. aigen camer gehorsamblichen dargeben, 200 Gulden rheinisch befahlt. Hofzahlamts-Rechnung 1585, Fol. 514", siehe Boeheim 1888, S. CCXX, Reg. 5456.

385 Bergström hatte bereits 1983 die Zuschreibung vorgenommen. Weiterführende Literatur vor allem bei Ingvar Bergström: Hans Hoffmann's Oil-Painting *The Hare in the Forest*. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen*



Abb. 34 Hans Hoffmann, Hase im Wald, 1585, Öl auf Holz, 62,2 × 78,4 cm, Los Angeles, Getty Foundation, Inv.-Nr. 2001.12

Auf den ersten Blick ist unzweifelhaft zu erkennen, dass Hoffmann hier nicht einfach nur eine Kopie des weithin bekannten Aquarells lieferte. Er spielte mit der ikonischen Zeichnung und gab der Tierstudie einen Kontext, indem er den leeren Raum mit dem natürlichen Habitat füllte. Hoffmann ließ den Hasen am Waldrand sitzen, umringt von zahlreichen Pflanzen und Kleinstlebewesen im Gebüsch. Damit konnte er nicht nur sein Können als Miniaturmaler von Naturstudien beweisen, sondern bediente darüber hinaus auch das Interesse des Kaisers an wissenschaftlicher Miniaturmalerei. Aus der präzisen Aquarellstudie entstand ein mittelgroßes Gemälde, das nun die Kopie eines einzelnen Motivs akribisch studiert und die Zeichnung weiterdenkt.

Museum in Wien veranstalteten Symposiums (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992, S. 3–18; DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 11, S. 215; Fritz Koreny, Sam Segal: Hans Hoffmann – Entdeckungen und Zuschreibungen. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 85/86 (NF 49/50) (1989/1990), S. 57–65, hier S. 57–58, Abb. 55; Stüwe 1998, Bd. 1, S. 89–90, 196, Nr. A 54.

Selbst wenn Hoffmann in Nürnberg hervorragende exakte Kopien diverser Zeichnungen Dürers angefertigt hatte, setzte er das in seiner Prager Zeit nicht mehr fort und spezialisierte sich neben Tier- und Naturstudien auf Gemälde, die ein Weiterdenken sowohl im Motiv als auch im Stil aufzeigen. In der *Verspottung Christi*[386] zeigt er eine eigene Komposition, die im Stil stark an die Kompositionen Dürers erinnert, aber keinem Werk genau folgt. Bei diesem Gemälde zitiert Hoffmann nicht allein den Stil Dürers, er greift auch auf altniederländische Figurentypen zurück. Was Alphons Lhotsky noch als eine Art retrospektives Werk gedeutet hat, steht heute unter dem Aspekt einer historisierenden Auseinandersetzung mit Stilen.[387]

Diese Beobachtungen erlauben den Schluss, dass Hoffmann nicht explizit als Dürer-Kopist in Prag angestellt wurde. Neben seinem Vermögen, Tier- und Naturstudien in Präzision zu malen, schätzte man ihn auch für das Erstellen von neuen Kunstwerken im alten Stil. Es darf weiterhin nicht vergessen werden, dass der Kaiser sich nicht nur für die großformatigen Historien und Eroten interessierte, für welche die rudolfinische Kunst im Allgemeinen eher bekannt ist. Mit ähnlicher Sammelbegeisterung wurden gleichfalls Naturstudien, Miniaturen und Tierdarstellungen in die Kunst- und Wunderkammer eingegliedert.[388] Dabei strebte Hoffmann selbst „[…] eine Kombination von wissenschaftlich exakter Beobachtung und künstlerischer Wirkung an".[389] Er arbeitete in Prag vor allem in kleinformatigen Naturstudien und bediente die naturwissenschaftliche Leidenschaft des Kaisers, wie ein Eintrag im Kunstkammerinventar von 1607 bis 1611 belegt, in dem zwei Bücher Hoffmanns verzeichnet sind:

386 Inschrift „AD 1520" nachträglich im 19. Jahrhundert hinzugefügt, vgl. Eliška Fučíková: Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera. In: *Umění* 20 (1972), S. 149–166; Ausst.-Kat. Prag 2006, S. 145. Wie DaCosta Kaufmann deutlich macht, ist die *Verspottung Christi* das einzige Gemälde, das sicher während seines Aufenthalts am Kaiserhof entstand, da die anderen ihm zugeschriebenen Werke, die angeblich in die gleiche Periode gehören könnten, sehr kritisch zu betrachten sind, vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 216, unter Nr. 11.4.

387 Über die historisierenden Tendenzen in der rudolfinischen Kunst siehe Kapitel 4.5, ab S. 152.

388 Über die Vorliebe Rudolfs II. für Tier- und Naturstudien wurde bereits umfassend geforscht. Sie allein als Motivation für kunstfertige Wunderkammerstücke zu interpretieren, wäre jedoch zu kurz gefasst. Viel eher zeigt sich in dieser Gattung das wissenschaftliche Interesse der damaligen Zeit. Die wichtigsten Argumente zu dieser Debatte siehe u. a. Thomas DaCosta Kaufmann: *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humenism in the Renaissance.* Princeton (NJ) 1993; Lee Hendrix: Natural History Illustration at the Court of Rudolf II. In: Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II and Prague. The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Hear of Central Europe.* Ausst.-Kat. Hradschin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag, London, Mailand 1997, S. 157–171; Franz Kirchweger: Zwischen Kunst und Natur: Arcimboldo und die Welt der Kunstkammern. In: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.): *Arcimboldo. 1526–1593.* Ausst.-Kat. Musée du Luxembourg, Paris; Kunsthistorisches Museum, Wien. Ostfildern 2008, S. 189–194; Fritz Koreny (Hrsg.): *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance.* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 82/83 = NF 46/47). Wien 1989.

389 Ebenfalls Stüwe 1998, S. 73.

> 2688 H. Hoffmans buch in kleinfolio, darein er allerley thier, vögel, blumen von wasserfarben gemalt
>
> 2780 Von H. Hoffman ein gross buch in pergamen mit lehr papir, darin etliche gemalte thier von seiner und anderer handt eingelegt[390]

Doch sein Kunstvermögen mag nicht allein der Grund gewesen sein, warum der Kaiser ausgerechnet Hoffmann in seinen Diensten wissen wollte. Um bei den eifrigen Ankaufsgesuchen von Dürer-Zeichnungen keiner Fälschung zum Opfer zu fallen, war es mehr als nützlich, den berühmtesten Kopisten und vor allem Kenner der Aquarellzeichnungen zur Verfügung zu haben. Gemeinhin war bekannt, dass am Ende des 16. Jahrhunderts nur noch wenige Originalwerke Dürers zum Verkauf gestanden haben und die Zahl der Fälschungen diese bei Weitem überschritten hatte: Zeichnungen, die während Hoffmanns Anstellung bei den Imhoffs in Nürnberg entstanden und später fälschlicherweise als Werke aus Dürers Hand angeboten wurden.[391] Dabei ist heute nicht mehr eindeutig zu klären, ob Hoffmann selbst die Dürer-Zeichnungen als absichtlich angefertigte Fälschungen oder als Form einer Reminiszenz erstellt hat, indem er auf manche das Monogramm Dürers setzte.

Ksenija Tschetschik argumentiert sehr treffend, dass in der Sammlung Imhoff, für die Hoffmann die Zeichnungen kopiert hatte, sich Kopien mit dem Dürer-Monogramm finden lassen und vermutet darin einen einfachen Grund. Hoffmann selbst war nicht daran gelegen, seine Quelle von Dürer-Zeichnungen versiegen zu lassen, indem er dem Patrizier, seinem Gönner, eine gefälschte Zeichnung untergeschoben hätte.[392] Noch dazu wussten, laut Rainer Stüwe, „Kenner wie Praun oder der bayerische Herzog […] sehr wohl zwischen Dürers Originalen und Hoffmanns Kopien zu unterscheiden, auch wenn diese mit AD signiert waren".[393] Man kann also durchaus davon ausgehen, dass die hoffmannschen Dürer-Kopien mit Monogramm als Fälschungen für den freien Markt angefertigt wurden, die nur vom Künstler selbst aufgrund kleiner Abweichungen erkennbar gewesen waren.[394] Dass Hoffmann beim Ankauf des sogenannten

390 Rotraut Bauer, Herbert Haupt: *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II.* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 72, NF 36). Wien 1976, S. 135, 138.

391 Ein Täuschungsversuch in Augsburg von 1579 ist überliefert, bei dem Philipp Eduard Fugger ein Blatt angeboten wurde, das sich später als Kopie herausstellen sollte. Es wurde dann nach Nürnberg zurückgeschickt, siehe Stüwe 1998, S. 82.

392 Tschetschik 2014.

393 Stüwe 1998, S. 84.

394 Die Diskussion, ob die Zeichnungen Hoffmanns mit dem Monogramm AD als Fälschungen eingestuft werden sollen, dauert so lange wie die Dürer-Rezeption selbst. Während die eine Seite darin eindeutig einen kriminellen Impetus vermutet, interpretiert die andere die Kopien als Modus einer gewissen Weiterführung des Dürer-Stils in der Figur Hoffmanns selbst. Eine finale Lösung wird es zu dieser Debatte wohl nicht geben, vgl. ebd. Während Tschetschik die Fälschungsthese vertritt, sieht Stüwe die Lage differenzierter, löst sich davon aber nicht, vgl. Tschetschik 2014; Stüwe 1998, S. 84. Vor allem die ältere Literatur hält jedoch an der These fest, dass die Kopien ein Ausdruck von schöpferischer Verehrung für Dürer sind, vgl. Goldberg

Kunstbüchleins und anderen Werken aus den imhoffschen Beständen als Agent und Vermittler aufgetreten war, zeugt von seiner gewinnbringenden Rolle als Experte für Rudolf II., dessen Interesse er mit dem Bravourstück *Hase im Wald* wecken konnte.[395]

Das Beispiel Hoffmanns dient dazu, die Tätigkeit des Kopierens mit der Anreicherung von eigenen Ideen und Weiterentwicklungen von Kompositionen als eigenes Kunstprinzip zu verstehen.[396] Ihm gelang es, sich eine meisterliche Fähigkeit in der Sammlung Imhoff anzueignen, bis er den scheinbar unkopierbaren Dürer täuschend echt duplizieren konnte. Damit forderte Hoffmann die Kunstkenner in seiner Imitation des bereits kanonisierten Renaissancemeisters zu einem Wettstreit der Augentäuschung heraus – ein Künstlertopos, der laut Überlieferung von Plinius d. Ä. bereits in der Antike seine Wurzeln hat. Hoffmann kopierte aber nicht nur die Vorlage, sondern löste sich vom Wiederholen, indem er auf unterschiedlichste Art, einmal durch Zutat der Umgebung, einmal durch eigene Bilderfindung, den Beweis lieferte, dass er zu eigenständigem Arbeiten befähigt ist. Der antike Topos des Künstlerwettstreits gelangte nach der Renaissance gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu einer neuen Blüte. Vor allem das visuelle Herausfordern der großen Renaissancekünstler, die bereits zu Lebzeiten eine eigene Rezeptionsgeschichte erfuhren, ist neben den hier besprochenen Künstlern auch bei Hendrick Goltzius in den Meisterkopien anzutreffen.[397]

Dass die Tätigkeit des Kopisten auch generell als eigenes Kunstprinzip gereicht, beweist Pieter Brueghel d. J., der mit einer großen Werkstatt die Kompositionen seines Vaters manufakturhaft kopierte. Dabei reagierte er auf die internationale Nachfrage nach den oft verrätselten Werken, die auf dem freien Kunstmarkt einen Seltenheitswert erlangten, da er selbst keine Bilder seines Vaters mehr kaufen konnte.[398] Denkt man

1980; Hans Kaufmann: Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600. In: Ludwig Grote (Hrsg.): *Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650* (= Anzeiger des Germanischen National-Museums, 1940 bis 1953). Nürnberg 1954, S. 18–60; Grebe 2013, S. 213–215; Yasmin Doosry: Zwischen Imitation und Autonomie. Hans Hoffmann als europäischer Künstler der Renaissance. In: dies. (Hrsg.): *Hans Hoffmann – ein europäischer Künstler der Renaissance*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2022, S. 10–30, hier S. 17.

395 Vgl. Grebe 2013, S. 294–297. Über das sogenannte *Kunstbüchlein* mit den Dürer-Zeichnungen, das heute den Grundstock der Dürer-Sammlung der Albertina in Wien bildet, jüngst mit älterer Literatur, siehe ebd., S. 80–88.

396 Tschetschik 2014, S. 49.

397 Vgl. ebenfalls Grebe 2013, S. 13; Thomas Ketelsen: Hendrick Goltzius und die Metamorphose des Stichels. In: Thomas Ketelsen, Silke Tofahrn (Hrsg.): *Artisten der Linie. Hendrick Goltzius und die Graphik um 1600. Die Sammlung Christoph Müller für Köln*. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corbound Köln, Köln. Köln 2012, S. 32–62; Mander/Floerke 1991, S. 337–339; Müller et al. 2011.

398 Vgl. Ausst.-Kat. Maastricht/Brüssel [engl.] 2001; Christina Currie, Bob Ghys: Design Transfer in Pieter Breughel the Younger's Workshop: A Step by Step Reconstruction based on Technical Examination ot his Paintings. In: Hélène Verougstraete, Jacqueline Couvert (Hrsg.): *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches* (= Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Bd. 15). Leuven 2006, S. 196–206; Caecilie Weissert: Bewundern und Betrügen.

dann noch an Künstler wie Michiel Coxie (1499–1592), der neben eigenen Werken vor allem durch die herausragende Kopie des *Genter Altars* berühmt wurde, wird klar, dass auch außerhalb von Höfen immer wieder Maler zu finden waren, die das exakte Kopieren in ihrem Repertoire führten oder sogar zu ihrer Hauptaufgabe gemacht hatten. Diese Werke wurden dann wie im Fall der Breughel-Werkstatt nicht als günstige Vervielfältigungen auf dem freien Markt angeboten, sondern in den Kunstsammlungen hoher Häuser sogar so geschätzt, dass sie als wertvolle Kopien in den Inventaren namentlich aufgelistet wurden.[399]

4.4.2 Miniaturisten – das Kopieren für Kunstkammerstücke

Gewisse Parallelen lassen sich dann auch zwischen Hans Hoffmann und Daniel Fröschl (1563–1613) ziehen, der zu Beginn seiner Anstellung 1601 bei Rudolf II. ebenfalls als Dürer-Kopist bekannt gewesen ist, bis er 1603 als „kaiserlicher miniaturmahler" eine feste Besoldung erhielt und später als Antiquarius für die Sammlung verantwortlich war.[400] Dass er ruhmreich und sein Schaffen von großem Können gewesen war, lässt nicht nur seine vorangegangene Anstellung bei dem Bologneser Naturforscher Ulisse Aldrovandi erkennen, sondern auch seine aktive Zeit im Dienst des Großherzogs der Toskana Cosimo II. de' Medici ab 1597.[401]

Als eins der ersten Werke, das er in Prag für den Kaiser anfertigte, gilt Fröschls *Sündenfall* (**Abb. 35**), der auf eine Bilderfindung Bartholomäus Sprangers zurückgeht.[402] Der auf Pergament mit Deckfarbe gemalte *Sündenfall,* heute in der Wiener Albertina,

Original, Reproduktion, Kopie und Fälschung in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert. In: Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1). Petersberg 2014, S. 98–108.

399 Vgl. Dominique Allart: Did Pieter Brueghel the Younger See his Father's Paintings? Some Methodological and Critial Reflections. In: Peter van den Brink (Hrsg.): *Brueghel Enterprises*. Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum, Maastricht; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Gent 2001, S. 47–57; Rebecca Duckwitz: The Devil is in the Detail. Pieter Bruegel the Elders Netherlandish Proverbs and Copies after it from the Workshop of Pieter Brueghel the Younger. In: Peter van den Brink (Hrsg.): *Brueghel Enterprises*. Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum, Maastricht; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Gent 2001, S. 59–79; Amy Orrock (Hrsg.): *Bruegel. Defining a Dynasty*. Ausst.-Kat. Holburne Museum, Bath. London, New York 2017.

400 Vgl. Bauer/Haupt 1976, S. XXII. Zur Identifikation Daniel Fröschls als Verfasser des Inventars von 1607–1611, siehe ebd., S. XXII–XXIII.

401 Vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 173; Lucia Tongiorgi Tomasi: Daniel Froeschl before Prague. His Artistic Activity in Tuscany at the Medici Court. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992, S. 289–298.

402 Vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 3.1, S. 173.



Abb. 35 Daniel Fröschl, *Sündenfall*, 1604, Deckfarbe auf Pergament, 24,1×18 cm, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 3352



Abb. 36 Bartholomäus Spranger, *Sündenfall*, um 1593, braune Feder, schwarze Kreide mit brauner und grauer Waschung, mit Weißhöhung auf Papier, 237×176 mm, New York, Privatbesitz



Abb. 37 Daniel Fröschl, *Adam und Eva im Paradies,* nach 1604, Gouache und Tempera auf Pergament, auf Holz aufgezogen, 18 × 23,4 cm, Privatbesitz

wirkt wie eine kleine gemalte Reproduktion von Sprangers laviertem Entwurf (**Abb. 36**) und wurde häufig als Kopie bezeichnet. Dabei zeigt der Vergleich mit Sprangers schnell gezeichneter Vorlage, dass Fröschl an vielen Stellen diese präzisierte. Mit großem Erfindungsreichtum verwandelte er die Skizze in ein kleines Kunstkammerstück. Er wagte auch eine Zuspitzung der Erzählung, indem er die Hand Adams nach dem Apfel greifen lässt, wohingegen sie bei Spranger Eva noch fest umschlungen hält. Die Malweise erscheint bei genauerer Betrachtung recht zeichnungshaft, da Fröschl die Pinselspitze in kleinen Punkten und Linien führte, sie an manchen Stellen wie an den Steinen unten sogar schraffierend einsetzte.

In der Aufwertung durch das Material und in der Neuerfindung einer eigenen Farbigkeit schuf Fröschl ein eigenständiges Werk, das einen Eintrag im Inventar von 1619 erhielt. Als eine weitere Form der Aufwertung ist zudem die von Eliška Fučíková zugeschriebene Malerei auf Pergament zu verstehen, in der Fröschl den Sündenfall erneut auf dem hochwertigen Material wiederholte (**Abb. 37**). Aber auch hier geht es nicht einfach um ein Duplizieren der Vorlage. Er änderte das Bildformat und setzte die Darstellung des Sündenfalls in ein schwarz-gold umrahmtes Oval, das wiederum



Abb. 38 Joris oder Jakob Hoefnagel, *Allegorie der Liebe mit Blumen und Tieren*, 1590, Gouache auf Tuch aufgezogen, 174 × 227 mm, Privatbesitz

mit zwei flankierenden Tulpen und einer oben eingelegten Inschrift eine Art Kartusche bildet. Der Rahmen zeichnet das Bildfeld aus und durch die belassene Fläche entsteht eine Art Nichtraum. Gemäß der Art von Joris und Jakob Hoefnagel malte Fröschl diverse Kleintiere, deren Plastizität er mit leichten Schlagschatten betonte (**Abb. 38**). Dadurch erhalten sie den optischen Anschein, nicht Teil der Malerei zu sein, sondern wie zufällig auf dem Pergament zu sitzen.[403] Unabhängig von der Frage, ob dieses Werk wirklich von der Hand Fröschls stammt oder Jakob Hoefnagel daran beteiligt gewesen

403 Vgl. Miriam Hoffmann, Susanne Schwertfeger: Die Fliege an der Wand. Von illusionistischen Insekten und dem kontemplativen Mehrwert der getäuschten Sinne. In: *Tierstudien* 11 (2017), S. 49–60; Lubomír Konečný: Catching an Absent Fly. In: Olga Kotková (Hrsg.): *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2006, S. 41–51. Inwieweit die von Fučíková 2014 vorgestellte Miniatur auf Pergament, in der sich in einer gemalten Kartusche der von Fröschl bereits früher umgesetzte *Sündenfall* nach Bartholomäus Spranger wiederfindet, ebenfalls eigenhändig ist, konnte bisher nicht untersucht werden, da sich das Werk in Privatbesitz befindet, vgl. Eliška Fučíková (Hrsg.): *Rudolfinští mistři. Díla dvorních umělců Rudolfa II. z českých soukromých sbírek. The Masters of Rudolf II's Era. Works of Art by Court Artists of Rudolf II in Private Czech Collections*. Ausst.-Kat. Muzeum hlavního města (Stadtmuseum), Prag. Prag 2014, Nr. 4, S. 25.

sein könnte, zeugt es von dem am Hof Rudolfs II. praktizierten Verständnis von Wiederholung, Veränderung und Wandlung von Bildmotiven und Stileigenheiten. Dass dabei die Bildidee eines anderen Künstlers verwendet wurde, stellte keinen Mangel für das folgende Werk da. Viel eher wurde durch den jeweiligen Transferprozess – zunächst in Farbe auf Pergament, dann in das Kompositionsschema der Kartusche mit den Tierstudien – auf additive Weise der Bildidee eine weitere Komponente hinzugefügt. Dabei haben die einzelnen Stufen in sich bereits einen Werkcharakter, wurden sie doch als solche nicht nur aufbewahrt, sondern im Fall des Pergaments in der Albertina auch in das Kunstkammerinventar überführt.[404]

Neben einer weiteren Aufwertung einer Zeichnung, unter anderem durch den Transfer auf Pergament, gelten die meisten Fröschl zugeschriebenen Werke als diskussionswürdig.[405] Die hier aufgeführten Beispiele zeigen jedoch bereits ausreichend, dass der als Kopist in Florenz bekannt gewordene Maler in Prag selbst diese Tätigkeit, also das Kopieren zum Zweck der Duplikation, kaum noch ausführte. Viel eher wurde er aufgrund seiner umfassenden Kenntnisse bei Naturbeobachtungen herangezogen. Dieses in Zusammenarbeit mit Botanikern und Naturforschern in Italien erworbene Wissen und die antrainierte Beobachtungsgabe verhalfen ihm neben seiner Abstammung zu der Anstellung als „antiquarius". Als Nachfolger Ottavius de Stradas gilt er als der Urheber des Kunstkammerinventars von 1607 bis 1611, welches neben der Fülle der Werke vor allem die Systematik dieser Teilsammlung wiedergibt.[406] Diese neue Aufgabe scheint Fröschl sehr in Beschlag genommen zu haben, denn auch Hainhofer, der seine überaus großen Fähigkeiten bei Naturstudien hervorhebt, betont, dass er seit seiner Anstellung „[...] auch nicht viel mehr [mahlet]".[407] Daher ist zu vermuten, dass die meisten Miniaturen, die Fröschl neben der Beobachtung der Natur oder als Variationen von Kunstwerken aus der Sammlung angefertigt hatte, vor seiner Anstellung zum „antiquarius" erstellt wurden.

Neben Spranger nahm er sich bei einem anderen Werk eine Vorlage von Dürer vor. Mit einer *Maria Lactans* übersetzte Fröschl gleich zwei Zeichnungen des Nürnbergers in

404 Diese Beobachtung wurde bereits von der Autorin publiziert, vgl. Jacqueline Klusik-Eckert: Gemalte Zeichnung oder gezeichnetes Gemälde? Überlegungen zu den Gattungsgrenzen um 1600. In: Daniela Bohde, Alessandro Nova (Hrsg.): *Jenseits des Disegno? Die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*. Florenz 2018, S. 163–179.

405 Die Zuschreibungen gingen hauptsächlich von Fučíková aus, siehe Fučíková 1972, und werden vor allem von DaCosta Kaufmann recht kritisch gesehen: siehe DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 173–175.

406 Zur Identifikation Daniel Fröschls als Verfasser des Inventars von 1607 bis 1611 siehe Bauer/Haupt 1976, S. XXII–XXIII; Helmut Trnek: Daniel Fröschl – „kaiserlicher miniatormahler und antiquarius". Überlegungen zur geistigen Urheberschaft von Konzept und Gliederung des Inventars der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. von 1607–1611. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 3 (2001), S. 220–231. Über die italienische Zeit und die enge Zusammenarbeit mit Naturforschern siehe Tongiorgi Tomasi 1992; Trnek 2001, S. 226–228.

407 Hainhofer/Doering 1610–1619/1894, S. 16: „[...] der Fröschlin ist Ihrer Mt. antiquarius, hat einen schweren dient, mueß stets aufwarten würd darzu bißweilen mit dem podagram geplagt, mahlet auch nicht viel mehr [...]."

Malerei auf Pergament.[408] Unter dem Eintrag zu Dürers Kunstbuch, welches Rudolf II. mithilfe der Unterstützung Hoffmanns aus dem imhoffschen Besitz erwerben konnte, findet sich nicht nur eine knappe Beschreibung des Zeichnungskonvoluts, sondern auch der Hinweis, dass „darin auch 3 vögel von meiner D. F. hand“[409] sind. Dieser Eintrag gilt als ein Hinweis auf die Autorschaft Fröschls für das Inventar. Darüber hinaus war er, so argumentiert Helmut Trnek, wohl im Stil Dürers dermaßen trainiert, dass er sein Können in den Naturstudien mit denen Dürers gleichsetzte, indem er der Sammlung von etlichen Tieren auch seine eigenen Naturstudien von Vögeln beigelegt hatte.[410]

4.5 Kopien als historische Referenz und das komparatistische Prinzip der *Aemulatio*

Wie bereits zuvor bei Künstlern wie Hans Hoffmann oder Daniel Fröschl gezeigt wurde, ist generell das Arbeiten nach älteren Künstlern ein gängiger Vorgang in der Kunst um 1600. Allgemein wurden das Aufgreifen und Aneignen von Motiven oder ganzen Kompositionen in der Forschung diskutiert. Löst man nun den Blick von Kopisten, Miniaturisten und Malern von Naturstudien wieder, lassen sich diese Vorgehensweisen auch bei den Historienmalern finden, ist doch das Aneignen und Weiterverarbeiten ein ureigener Prozess der Malerei. Dabei wird meist von einem gewissen Historismus gesprochen, um diverse zyklische Rezeptionsverhalten in der Geschichte der Kunst zu verorten.

Im Fall des Prager Hofs wurde diese Form der Rückbesinnung in der Forschung vor allem im Hinblick auf eine sogenannte Dürer-Renaissance konkretisiert, wobei allein durch das angeblich besonders starke Sammelinteresse Rudolfs II. an dem Nürnberger Künstler und durch die von der Forschung angeführten offenbar zahlreichen Dürer-Kopisten die Dominanz einer Dürer-Rezeption belegt sein möchte.[411] Der bereits 1928 durch Hans Tietze und Erika Tietze-Conrad eingeführte Begriff ‚Dürer-Renaissance‘

408 Daniel Fröschl, *Maria mit Kind nach Albrecht Dürer,* um 1600, Pergament auf Holz, 43,6 × 32,3 × 10 cm, Inschrift auf der Rückseite: „Von Daniel Freschel“, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 1932, Permalink: www.khm.at/de/object/06997f04a7/. Die Zuschreibung an Fröschl wird nicht angezweifelt, auch wenn die Maße über eine Miniatur hinausgehen, wie DaCosta Kaufmann anmerkt, vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 174, zugeschrieben von Fučíková 1972, S. 154–157, S. 164–165. Grebe sieht hier keine Intension einer Fälschung, sondern führt als Transformation im Zuge einer Dürer-Renaissance in ihre Argumentation ein, vgl. Grebe 2013, S. 209. In jüngeren Publikationen nicht angezweifelt, vgl. Bubenik 2005, S. 23, als eine „appropriation“, auch Hirakawa 2009 als „pictorialization“.

409 Inv.-Nr. 2704, Dürers Zeichenbuch: „A. D.d ein zaichnusbuch in quarto, überlengt, uff bainge-schwembt papir, darein er, Dürer, mit einem silbern stefft etliche conterfettl, thier, stett gezaichent, darein auch 3 vögel von mieiner D. F.e hand eingeklebt“, siehe Bauer/Haupt 1976, S. 135.

410 Vgl. Trnek 2001, S. 222.

411 Angedacht wurde dieses Konzept bereits von DaCosta Kaufmann im Zusammenhang mit der Rezeption Dürers, vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: Hermeneutics in the History of Art: Remarks on the Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Century. In: Jeffrey Chipps

erfährt neben Erwin Panofskys Studien zur Renaissance dann vor allem durch die Dürer-Forschung eine Konjunktur und Manifestation. Selbst wenn dieser Terminus bereits 1980 von Goldberg kritisch hinterfragt wurde, findet er in Ermangelung einer besseren Formulierung weiterhin Verwendung.[412] Dabei ist die Debatte über die Frage, wie Rezeptionsverfahren zu einzelnen Künstlern diskutiert werden können, noch nicht abgeklungen. Somit gilt es auch heute wieder zu überlegen, ob die Zitate von älteren Meistern zur Zeit Rudolfs II. allein mit der Rezeption der einzelnen Künstler wie Dürer erklärt werden können oder ob es nicht eher allgemeinere Rückgriffe sind. Lässt sich doch zugleich eine Brueghel-Manie und eine Raffael-Rezeption in ähnlichem und teilweise größerem Umfang beobachten.[413]

Wie sind nun die explizit für die Sammlung des Kaisers erstellten Kopien einzuordnen? Die Vorstellung, dass in einer Sammlung nur eine Variante von einer Bildidee ausreichen würde, widerspricht in gewisser Weise dem Grundkonzept dieser kaiserlichen Sammlung: die Kunst- und Wunderkammer als Hort des Wissens der gesamten Welt.[414] Ähnlich wie bei einer angelegten Steinsammlung ist zu vermuten, dass auch in

Smith (Hrsg.): *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Five Essays*. Austin 1985, S. 23–39, hier S. 28–29.

412 Vgl. Hans Tietze, Erika Tietze-Conrat: *Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505* (= Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, Bd. 1). Augsburg 1928, S. 260; Goldberg 1980, 129–131. Vgl. Fučíková 1972; Goldberg 1980; Eliška Fučíková: Historisierende Tendenzen in der rudolfinischen Kunst. Beziehungen zur älteren deutschen und niederländischen Malerei. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 82/83 (NF 46/47) (1986/1987), S. 189–197; Bernhard Decker: Im Namen Dürers. Dürer-Renaissance um 1600. In: Kurt Löcher (Hrsg.): *Retrospektive Tendenzen in Kunst, Musik und Theologie um 1600. Akten des interdisziplinären Symposiums 30./31. März 1990 in Nürnberg* (= Pirckheimer-Jahrbuch 1991, Bd. 6). Nürnberg 1991, S. 9–49; Grebe 2013, Kapitel 2. Rainer Schoch plädiert für die Verwendung des Begriffs ‚Dürer-Rezeption', siehe Rainer Schoch: Zum Begriff der »Dürer-Renaissance«. In: Yasmin Doosry (Hrsg.): *Hans Hoffmann – ein europäischer Künstler der Renaissance*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2022, S. 32–38.

413 Vgl. Allart 2001; Ausst.-Kat. Stuttgart 2001; Gudrun Knaus: Druckgraphik nach Raffael als Impulsgeber für neue Bildschöpfungen. Die Auswirkung des kulturellen Kontextes auf die Raffael Rezeption. In: Markus A. Castor et al. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* (= Passagen/Passages, Bd. 31). Berlin, München 2010, S. 25–37.

414 Aktuell wird die Debatte um die Kunst- und Wunderkammern, ihre Funktion und Ausdeutung wieder neu belebt. Die von Julius von Schlosser 1908 vorgegebene Idee wurde vielfach neu diskutiert und relativiert. Positionen der aktuellen Überlegungen repräsentiert Gabriele Beßler: *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart.* Berlin 2009; Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 41). Berlin 1993; Horst Bredekamp: Die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstkammer. In: Sabine Haag et al. (Hrsg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert* (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 15). Wien 2015, S. 13–41; Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (= Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 10). Wiesbaden 1994; Sabine Haag et al. (Hrsg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert* (= Schriften des

der Malerei jedwede Form einer Unterkategorie beibehalten wurde, um den Variantenreichtum einer Bildidee abzubilden. Selbst wenn bislang diese These mit schriftlichen Quellen nicht ausreichend belegt werden kann, lassen die Inventare den Schluss zu, dass trotz gleicher Bildthemen oder sogar gleicher Bildidee und Komposition Kopien innerhalb der Sammlung verortet gewesen sind. Beispielsweise zum Thema *Leda mit dem Schwan* lassen sich im Inventar der Gemäldesammlung sieben Werke[415] zählen:

> Nr. 831 Ein Leeda mit vier Kindlein. (Cop.)[416]
>
> Nr. 869 Ein Leeda mit einem schwaan, kopirt nach Coregio vom Joseph Hainzen. Cod. 8196 hat: copirt nach Corregio von einem gutten meister. Cop.[417]
>
> Nr. 24 990. Leeda mit viel weibern im baad, ein fürnembes stuck vom Corregio. (Orig.)[418]
>
> Nr. 25 1137. Leeda mit einem schwan vom Joseph Hainz. Cod. 8196 hat: von Hansen von Acha. Orig. – Am 30. März 1623 dem Daniel de Brierß um 300 Taler verkauft (BB 31: Leda stehend, scherzend mit einem schwanen, Joseph Hainz; KK 229, A 229)[419]
>
> [im Spanischen Saal:]
>
> Nr. 26 1194. Leeda mit dem schwaan. (Cop.) Am 30. März 1623 dem Daniel de Brierß um 300 Taler verkauft (BB 27: nach Corregio copirt; KK 248, A 248)[420]
>
> [im Spanischen Saal, auf der Erde:]
>
> Nr. 27 1280. Leeda mit dem schwaan, darbei ein weib, vom Tintoreto. (Orig.) Am 30. März 1623 an Daniel de Brierß um 450 Taler verkauf (BB 41: Leda, buhlend mit dem schwanen, nach Tintorito; KK 275, A 275)[421]
>
> [Folgen nun die gemähl, so in den kaiserlichen zimmern sich befünden: In der Rathsstueben:]
>
> Nr. 28 1372. Leeda mit einem schwaan vom Kampinolia. (Orig.)[422]

Kunsthistorischen Museums, Bd. 15). Wien 2015; Martina Heßler (Hrsg.): *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der frühen Neuzeit.* München 2006; Barbara Marx, Christoph Oliver Mayer (Hrsg.): *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates.* München 2006; Elisabeth Scheicher: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger.* Wien 1979.

415 Die Werke wurden bereits bei Metzger gefunden und aufgelistet, vgl. Metzger 2015, S. 19.
416 Zimmermann 1905, S. XXXVIII. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 22.
417 Ebd., S. XXXIX. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 23.
418 Ebd., S. XLI. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 25.
419 Ebd., S. XLIV. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 25.
420 Ebd., S. XLV. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 26.
421 Ebd., S. XLVII. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 27.
422 Ebd., S. XLIX. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 28.

Das Motiv wiederholt sich folglich nicht nur innerhalb eines Raums, sondern ist mehrfach bis hin zur Ratsstube wiederzufinden, wobei sich genau dort das vorbildgebende Gemälde befand. Obwohl über die Hängung nur spekuliert werden kann, lässt sich darin bereits ein gewisser planvoller Entwurf vermuten. Diese Werke sind mehr als nur eine Anhäufung von Gemälden oder bloße Kopien. Als alternatives Denkmodell bietet sich das Konzept historischer Referenzen an, welches unabhängig von Künstlerautoritäten als Ausdruck einer retrospektiven Grundhaltung gesehen werden kann und anhand von Bildthemen, Ideen und Kompositionen abgehandelt wird.[423] Da nun auch der Terminus ‚Historismus' in der Kunstgeschichtsschreibung als Epochenbezeichnung deutlich vorgeprägt ist, wäre es treffender, da allgemeiner, von einem ‚Prinzip der historischen Referenz' zu sprechen, wie bereits DaCosta Kaufmann im Zuge von Fröschls Interpretation zweier Dürer-Zeichnungen in seiner *Maria mit dem Kind* vorgeschlagen hat (**Abb. 39**).[424] Hier wählte der Hofminiaturist nicht nur eine Vorlage des angesehenen alten Meisters, wie es meist stark vereinfacht beschrieben wurde. Durch ein am unteren rechten Bildrand eingesetztes Medaillon als visuelles Zitat, das Dürers *Selbstbildnis als Knabe* in ein kleines Miniaturporträt übersetzt (**Abb. 40**), verweist Fröschl auf die Urheberschaft der Bildidee.[425] Seine eigene Leistung betrifft dann die Erfindung der Farbe und die Überführung dieser älteren Bildidee in eine neue Gattung.

Da nun dieses generelle, bei mehreren Künstlern zu beobachtende Verfahren des Zitierens, der Imitation und der Aneignung von fremden Bildideen festzustellen ist, wird offensichtlich, dass sich der Terminus ‚Dürer-Renaissance' einzig aus der Fokussierung der Forschung auf einen einzelnen Künstler speist und den zeitgenössischen Konzepten nicht gerecht wird. Blickt man nämlich auf die am Hof erstellten Werke, bei denen eine solche historische Referenz auszumachen ist, öffnet sich der Blick auf die gesamte damalige Kunst, die von einem umfassenderen Kanon zeugt. Neben den Meistern der nördlichen Renaissance wie Pieter Brueghel d. Ä. und Lucas Cranach d. Ä. lassen sich in der Sammlung auch herausragende italienische Künstler wie Correggio, Parmigianino oder Tizian fassen, wie bereits an anderer Stelle thematisiert wurde.[426] Zu

423 Goldberg selbst führt diese Diskussion in den Anmerkungen und verlegt diese brisante Debatte so in den Randbereich, vgl. Goldberg 1980, S. 148, Anm. 17. Wird verkürzt thematisiert bei Grebe 2013, S. 17.

424 DaCosta Kaufmann 1985, S. 25.

425 Dazu jüngst mit älterer Literatur Ausst.-Kat. Nürnberg 2022, Nr. 22, S. 106–107 (Rainer Schoch).

426 Ebenfalls erhellend an dieser Stelle ist die Zusammenfassung Zimmers, um welche Werke sich Rudolf II. bemühte, aber nicht erwerben konnte, vgl. Zimmer: Sammlungen 2013; Vgl. Limouze 1990, S. 144. Bei van Mander wird die Sammlung Rudolfs II. als Hort der meisten und besten Werke Pieter Breughels d. Ä. gelobt, vgl. Allart 2001, S. 48–49, Document 6. Gleichzeitig mit Dürer findet am Hof eine anhaltende Cranach-Verehrung statt, vgl. Bergström 1992, S. 16. Hingegen darf als Beispiel eines beinahe schon bibliothekarischen Umgangs mit Dürer-Memorabilia die von Schauerte gefundenen Autografenkopie nicht unerwähnt bleiben. Hierzu präzisiert der Autor selbst, dass in dem „[…] Herauslösung des Autographs und der sorgsame Ersatz […] daneben nicht nur die Wert-



Abb. 39 Daniel Fröschl, *Maria mit Kind*, um 1600, Pergament auf Holz, 43,6 × 32,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 1932



Abb. 40 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis als Dreizehnjähriger*, 1484, Silberstift auf grundiertem Papier, 27,3 × 19,5 cm, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 4839

diesem Kanon gehören außerdem die Bilderfindungen der eigenen Hofmaler, die von jüngeren Künstler*innen anderer Gattungen adaptiert, zitiert oder kopiert wurden.

Darüber hinaus vereinigt die Kunstkammer, scheinbar gleichwertig, Werke aus vielen verschiedenen Kulturkreisen. Im Konzept eines Mikrokosmos, in dem das gesamte Wissen und damit zugleich eine Art Geschichte der Welt abgebildet werden soll, ist eine Fokussierung auf einen einzigen Nürnberger, so ruhmvoll er auch sein möge, zu einseitig. Im weitesten Sinne können also jene Kopien, in denen fremde Bildideen mit einer eigenen Zutat angereichert werden, als Form einer Historizität betrachtet werden, die in Prag alle Kunstformen umfasst. In diesem Sinne lassen sich die häufig beobachteten Prinzipien einer *Imitatio* oder – noch weiter gedacht – einer *Aemulatio* am Hof deuten.[427]

Rückgriffe auf vergangene Künstler und deren Neuverwendung fremder Bildideen galten in der Kunstgeschichtsschreibung durch die starke Fokussierung auf das Original und einen als Individualisten angepriesenen Künstlerkult als negative Indizien eines Eklektizismus. Dass aber vor allem im ausklingenden 16. Jahrhundert an einem von Humanisten geprägten Hof diese Formen der *Imitatio* als gewünschte Leistung eines Künstlers existierten, wurde lange nicht gesehen.[428] Hierbei geht es nicht um ein Wiederbeleben alter Traditionen oder bloßes Imitieren eines längst vergangen Formenideals, wie es der Begriff ‚Renaissance' vermuten lässt. Vielmehr ist das Aufgreifen und Verarbeiten fremder Bildideen im Mentalitätskonzept der *Aemulatio* ein Weiterdenken der im 15. und frühen 16. Jahrhunderts bereits geführten Debatte über das Imitieren, wobei neben der *Imitatio* der Natur nun auch die Kunst mit den zeitgenössischen Künstler*innen selbst als Referenzsystem hinzugezogen wird.[429] Am Hof Rudolfs II. zeigt sich diese erste Stufe in den wissenschaftlichen Naturzeichnungen, die der Kaiser für gezielte Ankäufe mithilfe von Spezialisten auf diesem Gebiet anfertigen ließ.[430] In

schätzung für die Person Kraffts [bezeugt], sondern auch ein fast schon konservatorisch anmutendes Bewusstsein für Wertverlust und Werterhalt angesichts eines kulturhistorischen Unikats und damit letztlich auch den Respekt für dessen Urheber, den am Prager Hof allgegenwärtigen Albrecht Dürer", siehe Thomas Schauerte: Dürer und Spranger. Ein Autographenfund im Spiegel der europäischen Sammlungsgeschichte; mit einer Transkription der Amsterdamer Auktionsliste vom Februar 1638. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 93 (2006), S. 25–69, hier S. 44.

427 DaCosta Kaufmann hat dies 1985 bei Fröschls *Madonna mit Kind* bereits gesehen, und im Hinblick auf andere Imitationen kann diese Überlegung übertragen werden, vgl. DaCosta Kaufmann 1985, S. 26.

428 Siehe Zimmer 1970, S. 119; Valeska von Rosen: Interpikturalität. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 161–164, hier S. 161–162: „Dabei ist die Bezugnahme von Künstlern auf Werke ihrer (älteren oder gleichaltrigen) Kollegen durch die Epochen hindurch ein signifikantes Verfahren gewesen; […] dies gilt auch für die Frühe Neuzeit, die auf der originär rhetorischen Dialektik von *imitatio* und *aemulatio* gründet, innerhalb derer sich Qualität als originelle Differenz zu einem Vorbild oder einer Norm manifestiert […]."

429 Vgl. Jeffrey M. Muller: Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art. In: *The Art Bulletin* 64 (1982), H. 2, S. 222–247, hier S. 229; Müller et al. 2011.

430 Über die *Imitatio* nach der Natur als ersten Schritt dieser Nachachmungsprozesse siehe ebd., S. 7.

Bezug auf die Referenzen aus der Kunst, der zweiten Stufe, wurden Kopisten angestellt, die an älteren Meistern für eine perfekte Nachahmung geschult wurden und am Hof eine Weiterentwicklung vollzogen. Wie die Lebensläufe von Fröschl, Hoffmann und Gundelach zeigen, sollten sie die historischen Stile nicht nur imitieren, sondern im Hinblick auf eine Steigerung des Ausdrucks kunstfertig überbieten, sodass die reine *Imitatio* einen kompetitiven Charakter erhielt.[431]

Doch nicht nur die längst vergangenen, bereits kanonisierten Künstler wurden zum Ziel dieser ästhetischen Verhandlung. Man kann feststellen, dass sich die zweite Generation der Maler am kaiserlichen Hof mit ihren Vorgängern auseinandergesetzt oder diese sogar unabhängig von einem traditionellen Werkstattverständnis kopiert bzw. imitiert haben. Hier ist eine kleine Bildreihe anzuführen, die Sprangers späterer Bildidee *Anbetung der Hirten* aus dem Kupferstich von Jan Muller in gemalte Wiederholungen übersetzt (**Bildreihe Kat.-Nr. E**). Bislang ging man nach der Arbeit von Elisabeth Bender davon aus, dass kleine Gemälde von Gundelach gemalt wurden, die anderen Kopien nach diesem aus einer späteren Zeit stammen.[432]

Bisher vermutet man weiterhin, dass Gundelach die Bilderfindung durch eine heute verlorene Zeichnung Sprangers in Malerei übertragen haben könnte. Im Zuge dieser Untersuchung kann jedoch davon ausgegangen werden, dass auch er den Stich als Vorlage verwendete. Die Zeichnung verblieb nämlich nicht bei Spranger selbst, sondern wurde an Muller nach Amsterdam geschickt, wie es bei der Kooperation der beiden üblich war. Allein die Probedrucke zum Korrigieren und dann die finale Fassung wurden nach Prag zurückgesendet.[433] Bei einem vergleichenden Blick auf das Gemälde zeigt sich die exakte Übernahme der Details, die zuerst in Mullers Stich ausgeführt wurden, da Spranger zu dieser Zeit sehr lavierend und ohne genau in das Naturstudium zu gehen, die Bilderfindung grob vorgelegt hatte.

Mit welcher Intention Gundelach dann aber den Stich ausgeführt hatte, kann nur vermutet werden. Sicher ist, dass hier kein Schüler-Lehrer-Verhältnis vorlag. Gundelach selbst arbeitete nach seiner Ausbildung als Geselle an unterschiedlichen Höfen.[434] Dank des Vermerks „[…] gesch[ehen] in Prag 25 nouember. Anno.93." auf der Zeichnung *Athene mit zwei Begleiterinnen* ist bekannt, dass er bereits im Winter 1593 in Prag gewesen sein muss (**Abb. 41**).[435] In den frühen 1590er-Jahren kam es am Hof zudem mit der Ankunft von Aachens und Heintz' d. Ä. zuvor zu einem Generationenwechsel,

431 Damit weichen sie auch von der Kopierstrategie eines Pieter Brueghel d. J. ab. Hier ist eher eine manufakturartige Produktionstätigkeit vonseiten der Werkstatt ohne eine gezielte Auftraggeberschaft für einen freien Markt zu vermuten, vgl. Ausst.-Kat. Maastricht/Brüssel [engl.] 2001.

432 Vgl. Bender 1981, Nr. GA 1, S. 157–158.

433 Vgl. Huigen Leeflang: Post uit Praag. Over een teruggevonden tekening van Bartholomeus Spranger. In: *The Rijksmuseum bulletin* 56 (2008), 1/2, S. 114–127, 254–255.

434 Vgl. Bender 1981, S. 16–18.

435 Vgl. ebd., S. 20, Nr. ZA15, S. 290–291; Leonie von Wilckens (Hrsg.): *Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreißigjährigen Kriege 1530–1650*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1952, S. 143.



Abb. 41 Matthäus Gundelach, *Athene mit zwei Begleiterinnen*, 1593, Feder in Braun, laviert auf Papier, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Hz 4139

während Spranger in Prag das Bürgerrecht erhielt und ein Haus auf der Kleinseite erwarb.[436] Bender vermutet, dass Gundelach zunächst hier als Geselle in einer Werkstatt der Hofmaler gearbeitet haben muss, selbst wenn sein Aufenthalt in diesen Jahren nicht nachgewiesen werden kann.[437] Aufgrund der Ähnlichkeit der signierten Zeichnung bringt Bender ihn mit Spranger in Verbindung, wobei sie anmerkt, dass „[…] eine solche Mitarbeit noch als Gesellenverhältnis zu bezeichnen […] fraglich [ist]".[438] Gundelach ist erst wieder 1602 durch eine Zeichnung und 1605 durch ein Gemälde mit dem Thema *Susanna im Bade* in Prag nachweisbar.[439] Ein Werkstattverhältnis im traditionellen arbeitsteiligen Sinne mit Spranger als Meister oder Werkstattvorsteher

436 Vgl. Diez 1909/1910; Hans-Peter Schwarz: *Das Künstlerhaus* (= Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie). Braunschweig 1990, Nr. 28, S. 204.
437 Bender 1981, S. 18–19.
438 Ebd., S. 19.
439 Vgl. ebd., S. 20.



Abb. 42 Vergleich im Detail zwischen Kat.-Nr. E 3 und Kat.-Nr. E 4

kann aus bereits besprochenen Gründen nicht angenommen werden. Ähnlich wie Fröschl hatte wohl auch Gundelach das Atelier zwar benutzt, dort aber an eigenen Aufträgen gearbeitet.[440] Daher erscheint eine Beauftragung Sprangers, den Kupferstich in einem Gemälde auszuführen, sehr unwahrscheinlich. Viel eher ist ein Szenario denkbar, in dem Gundelach die *Anbetung der Hirten* als Auftrag von einem privaten Kunstsammler den Kupferstich in ein Gemälde transferierte. Dass er die gemalte Kupferstichkopie dann in vollstem Selbstbewusstsein ausgeführt hat und keiner Hierarchie untergeordnet gewesen war, belegt die prominent gesetzte Signatur mittig am unteren Bildrand (**Bildreihe Kat.-Nr. E 2**). Das hier zu beobachtende Verfahren erinnert eher an die Kooperation zwischen Spranger und Clovio in Rom, bei der sie auf gleicher bzw. ähnlicher Hierarchiestufe gemeinschaftlich an Werken gearbeitet

440 Vgl. ebd.

hatten und diese Kooperation durch eine selbstbewusste Signatur auf dem Gemälde auch erkennbar gemacht hatten.

Bislang konnte Fučíkovás These, alle drei Gemälde seien nach dem Kupferstich von Gundelach selbst (**Kat.-Nr. E 2, 3, 4**) oder zumindest von gleicher Hand gemalt, nicht belegt werden.[441] Sicherlich weisen die drei Gemälde eine ähnliche Farbigkeit auf und scheinen von guter Qualität zu sein, beides hat wohl zu ihrer ersten Überlegung geführt. Allerdings weichen manche Mantelfarben deutlich voneinander ab und man kann einen unterschiedlichen Umgang in der Interpretation des dunklen Wolkenbands feststellen. Gegen eine Autorschaft Gundelachs bei den anderen Versionen sprechen neben der maltechnischen Qualität auch das fehlende Spruchband und die Signatur (**Kat.-Nr. E 3–12**). Dass diese Gemälde wiederum von einer Hand sein sollen, ist bei einem genauen Vergleich allein der beiden ersten ebenfalls von der Hand zu weisen (**Abb. 42**). Trotz der anfänglichen Ähnlichkeit treten Unterschiede auf, die nicht nur auf den schlechten Zustand des Strahov-Gemäldes (**Kat.-Nr. E 3**) zurückzuführen sind. Das andere Gemälde hat eine viel feinere Pinselführung, die sich vor allem in den Farbübergängen deutlich zeigt. Noch dazu lässt sich am rechten Bildrand ein Abweichen vom Stich ausmachen, das nur bei einem der beiden stattfindet.

Unabhängig von solchen Fragen der Zuschreibung beweist diese Bildreihe beispielhaft, dass direkt im Umfeld des Hofs oder sogar am Hof selbst Kunstwerke der Zeitgenossen im Sinne der *Imitatio* und *Aemulatio* verhandelt wurden. Der jüngere Künstler greift die Komposition des älteren, bereits ruhmreichen und etablierten auf, um sein Können in der Erfindung der Farbe zu beweisen.

Das geistige Klima in Prag war durchdrungen von den humanistischen Diskussionen um Ästhetik und Kunsttheorie. Hier finden sich die Modelle von *Translatio, Imitatio* und in der Steigerung *Aemulatio* wieder. Für die rudolfinische Kunst hat diesen Zusammenhang DaCosta Kaufmann bereits früh gesehen und in vielen Publikationen thematisiert.[442] Ob jedoch mit dem Auftreten von „nacheifernder Nachahmung“, wie Reitz den Begriff *Imitatio* fasst, auch gleichzeitig die damit verbundenen scholastischen und neoplatonischen Deutungsmuster übernommen wurden, gilt es bei jedem Objekt kritisch zu reflektieren.[443]

Es muss außerdem deutlich gemacht werden, dass man die unter dem Aspekt einer *Imitatio* entstandenen Werke nicht einfach als ‚Kopien‘ bezeichnen kann. Gemeinsam ist ihnen nur, sich in irgendeiner Weise auf ein Vorbild zu beziehen. Diese Bezugnahme kann zum Zweck der Vervielfältigung erfolgen, also einer Kopie im eigentlichen Sinne, oder als Produkt dieses Transferprozesses eine eigenständige Neuschöpfung sein. In Prag

441 Vgl. Fučíková: Schicksal 1998, S. 180, Anm. 24, 25, S. 183.

442 Vgl. DaCosta Kaufmann: Poesia 1985; Thomas DaCosta Kaufmann: *The Eloquent Artist. Essays on Art, Art Theory and Architecture, Sixteenth to Nineteenth Century*. London 2004. Weiterhin G. W. Pigmann: Versions of Imitation in the Renaissance. In: *Renaissance Quarterly* 33 (1980), H. 1, S. 1–32; Warners 1956/1957; Muller 1982, S. 239.

443 Reitz: Discordia 2015, S. 25.

wurden Gemäldekopien am Hof stets zum Zweck einer Vervielfältigung erstellt, um eine zweite Version an einem anderen Ort aufzustellen oder um eine Verweisfunktion auf das Vorbild zu erfüllen. Werke hingegen, welche die deutliche Anstrengung einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Vorbild aufweisen oder im besten Sinne ein Nacheifern zeigen, wurden anders rezipiert. Diese ‚zweitgeschaffenen' Werke sind eher als Versionen der ihnen zugrunde liegenden Bildidee zu verstehen, die allein in ihrer Existenz manifestierte Beweise einer aemulativen Auseinandersetzung mit dem Vorbild sind. Das ist insbesondere dort zu beobachten, wo die Anstrengungen des Imitierens über dieses Nacheifern hinausgehen. Gelingt es dem Imitator durch eigene Zutat eine ausdruckssteigernde Wirkung, greift das nachahmende Prinzip, in dem ein Wetteifern mit dem Ziel eines Übertreffens zu erkennen ist: die *Aemulatio*. Befeuert durch den in Prag allgegenwärtigen Humanismus und ein Aufleben antiker Rhetorik ist es nicht von der Hand zu weisen, dass sich solche Prinzipien intermedial von der Sprachkunst auf die malenden Kunstgattungen übertragen haben.[444] So wurde in der Forschung in Bezug auf den Prager Hof bereits deutlich herausgearbeitet, dass auch hier im wetteifernden Geiste manche piktoralen Beziehungen zwischen den Künstlern mit diesem übergeordneten Prinzip zu erklären sind. Dabei macht Reitz' Untersuchung deutlich, dass in der rudolfinischen Kunst Kopien nach Antiken und Meisterwerken weitestgehend fehlen, wohingegen man der freien Adaption vielfach begegnen kann.[445]

Blickt man beispielsweise auf die bereits angesprochene und als Kopie nach Cranachs d. Ä. *Judith* bezeichnete *Salome* von Heintz d. Ä., lässt sich genau diese in feiner Nuance auftauchende Weiterentwicklung feststellen (**Abb. 17**).[446] In gleicher Größe wiederholte der Hofmaler die Szene *Judith mit dem Haupt des Holofernes* von Cranach d. Ä. und erzeugte so ein gleich großes Pendant, das auf den ersten Blick als exakte Kopie erscheint (**Abb. 43**). Er übernahm nicht nur die genaue Figur der Frau, die Lage und Perspektive des abgeschlagenen Kopfs. Er behielt auch die markante Form des Huts bei. Die Ähnlichkeit dieser beiden Bilder und die Gestaltung als Pendants

444 Untersuchungen über die Rolle der Rhetorik in der rudolfinischen Kunst belegen diese Verallgemeinerung, vgl. unter anderem DaCosta Kaufmann: Poesia 1985; Thomas DaCosta Kaufmann: The Allegories and Their Meanings. In: Feliciano Benvenuti, Pontus Hulten (Hrsg.): *The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Centry*. Ausst.-Kat. Palazzo Grassi, Venedig. London 1987, S. 89–109; Müller 1993; Jürgen Müller: Per aspera ad astraeam. Eine neue ikonographische Interpretation von B. Sprangers ‚Triumph der Weisheit'. In: Ekkehard Mai, Karl Schütz (Hrsg.): *Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium, Wien 1993*. Köln 1994, S. 46–57; Jürgen Müller: „Quid sibi vult Perseus?" Überlegungen zur Imitatio in Jan Mullers Minerva und Merkur bewaffnen Perseus nach Bartholomäus Spranger. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 159–169; Reitz: Discordia 2015, Kapitel „Das emulative Bild".

445 Reitz: Discordia 2015, S. 557.

446 In der Objektdatenbank des Kunsthistorischen Museums Wien wird davon gesprochen, dass Rudolf II. bei seiner Sammlung auch nicht vor Kopien zurückschreckte. Das zeigt nur zu deutlich, wie minderwertig diese Werke noch aus heutiger Perspektive behandelt werden.



Abb. 43 Lucas Cranach d. Ä., *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, um 1530, Malerei auf Lindenholz, 87,7 × 58,1 × 2,4 cm, bez. links neben dem Haupt des Holofernes: Cranach-Marke (Schlange mit stehenden Flügeln), Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 858

liegt also nicht in ihrer Gegensätzlichkeit oder in einem Komplementieren von Bewegungsrichtungen, sondern in ihrer anscheinenden Übereinstimmung. Doch neben einigen Übernahmen, vor allem der Komposition und der Figurenerfindung, wich Heintz d. Ä. in der Malweise ab. Gegenüber den deutlich konturierten, lavierend aufgebauten Farbfeldern, auf die wiederum in feinster Pinselarbeit die Details wie Haare, Samtstruktur des Stoffs oder Goldfäden von Cranach d. Ä. gesetzt wurden, erzeugte Heintz d. Ä. eine weicher wirkende Oberfläche für Textilien und Stofflichkeit. In seiner unnachahmlichen Art trug er die Farbe samtig auf, sodass kaum deutliche Konturen entstanden und alles scheinbar zu verschwimmen scheint. Erst bei den Details setzte er Lichtpunkte und Akzente, ohne aber die harte Konturenschärfe eines Cranach d. Ä. zu imitieren. Neben der offensichtlichen Abweichung und damit einer Umdeutung der

Figur von einer Judith in eine Salome verlässt er bei aller Übernahme im Gesicht die Vorgaben Cranachs d. Ä. Wo dort noch das für ihn typische und idealschöne Gesicht im Stil des frühen 16. Jahrhunderts mit den mandelförmigen Augen, den rötlichen Wangen und einem sehr fahlen Tein zu sehen ist, aktualisierte Heintz d. Ä. die Dargestellte. Er öffnete den Blick und gab ihr eine zeitgenössische Ästhetik.

Lange Zeit wurde vermutet, Heintz d. Ä. habe hier ein existierendes, aber heute verschollenes Gemälde mit einer *Salome* von Cranach d. Ä. kopiert. Als Beleg für diese These wird häufig eine Korrespondenz angeführt, in der von einem Ankaufgesuch einer sogenannten *Herodias* aus Breslauer Privatbesitz berichtet wird und in dem der Kaiser mit Nachdruck nach diesem Bild gefragt habe.[447] Ebenfalls vorstellbar und noch dazu plausibler ist jedoch, dass Heintz d. Ä. das Cranach-Gemälde mit der *Judith,* welches bereits länger im Besitz der Habsburger gewesen sein musste, als Vorlage für seine Variation genommen hat. In diversen Abschriften des Inventars noch vor 1621 tauchen diese beiden Gemälde direkt nebeneinander auf und werden in einer Reihe „3 stuckh vom Khrainacher (= Cranach), als 3 Jungfrauen genannt".[448]

Diese Einträge stützen die Vermutung, dass die Hängung als Pendants nebeneinander zum Zweck des Vergleichs drei Kunstwerke zu sehen waren, die sich unter verschiedenen Aspekten mit dem weitgefassten Begriff der ‚Weiberlist' bzw. ‚Weibermacht' auseinandersetzten. Neben einer Nachahmung, einer Aneignung, erfolgte noch dazu eine zur Konversation anregende Hängung der Werke. Im Spiel mit *Imitatio* und *Aemulatio* addierte Heintz d. Ä. zu dem Vorbild eine Variation des Bildthemas, in dem das ästhetische Erscheinungsbild eine Aktualisierung in der Figurendarstellung in modernem Stil in höchst qualitätvoller Malweise erfuhr und er trotz visueller Imitation eine Verschiebung in der Ikonografie durchführte.

Weitere Beispiele, bei denen man diese Koppelung von vergleichender Bildbetrachtung durch den Pendantgedanken, Anspielungen auf ältere Künstler und in gewisser Weise eine eigene Form von *Aemulatio* feststellen kann, lassen sich aufgrund der Unkenntnis über die genaue Hängung der Werke nur schwerlich feststellen. Noch dazu geben die Inventare nur einen lückenhaften Eindruck davon, welche Werke sich tatsächlich in der Gemäldesammlung des Kaisers befunden haben. Häufig wurde darauf hingewiesen, dass noch vor der Erstellung des umfangreicheren Inventars von 1621 diverse Gemäldetransporte nach Wien stattgefunden haben. Trotzdem lassen sich

447 Vgl. Zimmer 1971, S. 124.

448 Köhler 1906/1907, Reg. 19446: „Inventarium und verzaichnus ihrer römischen kaiserlichen majestät gemäld und conterfähten, so in der Neuenburg zu Wien liegen", hier S. IV: Inventar G „N° 16. 3 stuckh vom Khrainacher (= Cranach), als 3 Jungfrauen: n° 2 die Judith, n° 3 Herodis dochter, eine copey.". In einer späteren Abschrift finden sich dann in den Eintragungen diese Werke wieder als „57. Drei weibsbildnus von Krunacher (= Cranach), gar lebhaftig. 58. Ein original, Judit mit Holoferno köpf und schwerd vom Kronacher. 59. Ein dito, ist ein copeia vom Kronacher; bedeitung: des Herodis tochter mit sanct Johannes haubt in der schissel." ebd., S. IX, Reg. 19448.

weitere Werke finden, in denen das hier als komparatistisch vorgestellte Prinzip ebenfalls zu finden ist und unterschiedliche Formen des Kopierens eine Rolle dabei spielten.

Obwohl die Provenienzen bei dem folgenden Beispiel nicht vollständig zu klären sind, deutet doch relativ viel darauf hin, dass die Gemälde sich in der Prager Burg befunden haben.[449] Bereits in der Spranger-Forschung thematisiert lassen sich zwei Werke relativ plausibel als Pendantwerke sehen, deren gemeinsame Präsentation erst ihre Verbindung zueinander offensichtlich macht. Dabei handelt es sich um Sprangers *Venus und Adonis* (**Abb. 44**),[450] wohl als Gegenstück zum Werk *Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen* des Renaissancekünstlers Leonhard Beck (1480–1542) gedacht (**Abb. 45**).[451] Das Gemälde Becks ist wohl schon früh in der Habsburger Sammlung gewesen und nach Guido Messling recht plausibel im Zusammenhang mit der Verehrung des heiligen Georg als *Miles Christi* im Zuge der außenpolitischen Bestrebungen Maximilians I. zu sehen.[452] Die mittelgroße, eher hochformatige Tafel lenkt den Blick auf den dramatischen Kampf eines Drachen mit dem heranreitenden Ritterheiligen Georg. In einer hügeligen Waldlandschaft schuf Beck einzelne Erzählsituationen, die in simultaner Weise unterschiedliche Varianten der in der *Legenda Aura* überlieferten Erzählung kunstvoll vereinen.[453] Nahe an den Betrachter gerückt ist der Drache bereits von einem Speer am Hals getroffen, die abgebrochene Spitze steckt noch in der Kehle. Durch den Hieb aus dem Gleichgewicht geraten, harrt er auf dem Rücken liegend des finalen Schlags, zu dem Georg bereits ausholt. Dieser wiederum nimmt mit seinem stattlichen und mit kostbarer Panzerung und brokatbesetzter Schaube ausgestatteten Pferd, das zum Sprung ansetzt, die untere Hälfte des Bildfelds ein, wodurch der Drache nach rechts gegen einen Felsen in die Enge gedrängt wird. Filigran sind dabei die jeweiligen durchaus kostbaren Materialien vom golddurchwirkten Brokat des Waffenrocks bis zu den Panzerketten am Fürbug des Pferds wiedergegeben. Dadurch wird nicht nur die noble Herkunft Georgs als Ritter, sondern auch seine Unversehrtheit im Kampf mit dem Drachen betont. Optisch durch einen leicht nach rechts von der Mitte gerückten Baum hinter ihm im Bildmittelgrund steht auf einer leichten Anhöhe die aus der Legende überlieferte Königstochter, die mit dem Lamm an ihrer Seite auf die Opferung wartet und nun errettet wird. Die hier bereits angedeutete Tiefenwirkung verlängerte Beck, indem er hinter diesem ungleichen Paar einen Ausblick durch den dichten Wald

449 Vgl. Guido Messling: *Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis. Studien zur Augsburger Tafelmalerei und Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts.* Dresden 2006, S. 94–95.

450 Im monografischen Katalog über Bartholomäus Spranger mit falscher Inventarnummer angegeben, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 57, S. 129. Die Ähnlichkeit wurde erstmals bei der großen Manierismusausstellung 1955 gesehen, vgl. Remmet van Luttervelt (Hrsg.): *Le Triomphe du Maniérisme Européen de Michel-Ange au Gréco*. Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam. Amsterdam 1955, S. 90–91.

451 Literatur hauptsächlich bei Messling 2006, S. 87–95.

452 Vgl. ebd., S. 92.

453 Ebd., S. 89–90.



Abb. 44 Bartholomäus Spranger, *Venus und Adonis*, um 1585–1590, Öl auf Leinwand, 135 × 109 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-3888



Abb. 45 Leonhard Beck, *Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen*, um 1513/14, Malerei auf Fichtenholz, 136,7 × 116,2 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 5669



Abb. 46 Albrecht Dürer, *Die Vision des Hl. Eustachius*, 1499–1503, Kupferstich, 359 × 261 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-1219

auf ein spitzes Gebirge weiter Ferne gab. Auf gleicher Achse, aber nun links vom Reiter leicht nach unten versetzt, wird der gute Ausgang des Kampfs weitererzählt, indem die Königstochter nun den Drachen an der Leine abführt und Georg selbst in Rückenansicht sie hoch zu Ross begleitet. Hinter ihnen öffnet sich ein weites Tal mit goldenen Feldern, durch welche sich ein kleiner Fluss schlängelt, über dem wiederum, beinahe schon bedrohlich nahe am Abhang, eine Stadtburg thront. Wie ein Fremdkörper schwebt hinter einem Baum aus dem blauen Himmel ein koketter Engel mit Siegesfahne herbei. Dabei handelt es sich wohl um eine nachträgliche Zutat vom Ende des 16. Jahrhunderts. Diese Ergänzung kann als Indiz dafür gelten, dass Becks Gemälde tatsächlich in die rudolfinische Sammlung nach Prag gelangte, da man in Malweise und Figurenbildung hier entweder von Aachen oder Spranger sehen kann.[454] Diese Fragen der Zuschreibung außer Acht lassend geht allein aus der Existenz dieser beiden sich deutlich aufeinander beziehenden Werke hervor, dass Sprangers *Venus und Adonis* mit dem Ziel entstand, das historische Gemälde Becks durch ein zeitgenössisches Gegenbild in die Sammlung einzupassen. Sie sind als komparatistische Pendants zu denken. Erst in ihrer Zusammenschau ergeben sich die vielseitigen Anspielungen aufeinander, auf die unterschiedlichen Narrative und die doppelte Bezugnahme von nachahmungswürdigen Bilderfindungen. Hierfür übernahm

454 Erstmals hält Konrad Oberhuber Bartholomäus Spranger für den Urheber dieser kleinen Figuren, vgl. Oberhuber 1958, S. 81–82, Nr. 1, S. 219. Klarheit in diese Diskussion könnte lediglich eine kunsttechnologische Untersuchung bringen. Bis dahin vgl. Messling 2006, S. 95, Anm. 43.

Spranger, wohl direkt von dem Vorbild, sowohl das Format als auch vor allem die kompositorischen Grundanlagen in der Landschaft. Becks Gemälde wiederum ist in dem Bezug auf die Landschaft ein aemulatives Zitat des Dürer-Stichs *Die Vision des Hl. Eustachius* (**Abb. 46**), von dem das Motiv der über dem Abgrund stehenden Burg im oberen linken Bildviertel stammt.[455] Dieser Stich Dürers wiederum war in Prag bekannt, auch dessen Kupferplatte war vorhanden. Spranger wiederum zitierte in seinem Gemälde diese markanten Landschaftsformen, damit die Ähnlichkeit der beiden Kompositionen auf den ersten Blick gewährleistet war. Dazu setzte er nun das neue Bildmotiv in den gleichen Bildraum wie die Figur Georgs, wählte die gleiche perspektivische Ansicht und gab zudem hinter den zentralen Figuren zwei Nebenszenen bei.

Der Bildraum mit der auf ihre Opferung wartenden Königstochter ist nun von einer Nymphe besetzt, die mithilfe eines auf den Baum gekletterten Fauns Äpfel pflückt, während ein bereits voller Korb von einem Helfer weggetragen wird, dessen Figur knapp angeschnitten ist. Hinter ihnen gibt Spranger jedoch keinen Ausblick in die Ferne auf ein Gebirge, wie es Beck noch getan hat. Spranger führte die Lichtung und kleine Pfade tiefer in den Wald hinein. Allerdings übernahm er auch hier im Bildmittelgrund hinter einer kleinen Anhöhe die Senke. Links hinter Venus und Adonis wird eine Vierergruppe von einem Faun angeführt, der leichtfüßig das soeben erlegte Reh schultert. Mit etwas Abstand schreiten tänzelnd zu einer Flötenmusik, die ein anderer Faun hinter ihnen auf einer Panflöte spielt, zwei barbusige Frauen mit filigran geflochtenem Haar heran. Die eine mit geschultertem Speer, die andere mit Bogen, führen sie eine fröhliche Unterhaltung über die geglückte Jagd. Dicht hinter diesem Weg griff Spranger dann wieder die Vorlage Becks auf, wobei er den sich durchs Tal schlängelnden Fluss näher an den Weg heranführt und auf einem weichen Hügel zur Bildmitte hin einen Hirten seine kleine Schafherde hüten lässt. Die goldenen Felder, ein kleines Dorf im Tal vor einem Berg und dann die dominante Burg auf dem Felsvorsprung wirken wie aus der Vorlage kopiert.

Die kompositorische Ähnlichkeit scheint wohl nicht auf eine inhaltliche Entsprechung oder Anspielung hinzudeuten. Während bei Beck ein populärer Ritterheiliger seine Heldentat ausführt, lässt Spranger hier die Göttin der Liebe in enger Umarmung den von der Jagd begeisterten Jüngling Adonis umschlingen. Spranger wählte in dieser Darstellung nicht den tragischen Tod von Adonis oder gar Venus bei der Jagd im Moment des Verliebens. Diese Entwicklung deutet sich nur durch die Anwesenheit Amors an, der an der linken unteren Ecke auf einem Stein als Rückenfigur in die Erzählung einführt und noch den Pfeil in der aufgestützten Hand hält, mit dem er bei einer Umarmung seine Mutter am Herz geritzt hatte, sodass sie Adonis in Liebe

455 Ob hier dann auch die Verbindung zwischen literarischer Vorlage bei Voragine und Darstellung der Burg gleichsam mit der Übernahme eines Dürer-Zitats einhergeht, wie Messling vermutet, erscheint zwar als willkommenes Gedankenspiel, birgt jedoch die Gefahr einer anachronistischen Überinterpretation, vgl. Messling 2006, S. 90.

verfällt.[456] Spranger wählte einen Moment der Pause in der Erzählung von Venus und Adonis, nämlich jenen, als die Göttin den aufbrausenden Jüngling vor den Gefahren der Jagd warnen möchte:

> „schau, es lockt mit Schatten gerade günstig die Pappel,
> Polster gewährt uns der Rasen, ich möchte hier mich mit dir am
> Erdboden lagern" – sie tat's –, und sie schmiegt sich ins Gras und an ihn und
> lehnt sich zurück und bettet im Schoße des Jünglings den Nacken,
> und dann sagt sie, die Worte durch Küsse oft unterbrechend:[457]

Die hier angesprochene Erzählung ist die Geschichte des Liebespaars Hippomenes und Atalante, wodurch sich wiederum Anspielungen auf die jagenden Frauen im Hintergrund und die Äpfel sammelnde Nymphe ergeben, da Hippomenes allein durch die Hilfe von Venus und ihren Äpfeln beim Wettkampf mit seiner angebeteten Atalante trickreich überzeugen konnte.[458] Eine weitere kompositorische Übernahme des Vorbilds findet bei Spranger an beinahe gleicher Stelle statt. Während aber im älteren Gemälde ein Engel hinter den Bäumen schwebt, lässt sich nur mühsam hinter einem Wolkenstreifen der von Schwänen gezogene Wagen der Venus erspähen, von welchem bei Ovid ebenfalls die Rede ist.

Ist nach diesem Vergleich der Werke also immer noch plausibel, dass sie in Abhängigkeit voneinander und zum Zweck einer Gegenüberstellung in die Sammlung gelangt waren? Lässt sich hier eine der angeblich vielen Kopien Sprangers nach älteren Meistern ausmachen? Ersteres lässt sich sicherlich allein aufgrund der Untersuchung der Werke bestätigen. Spranger wäre es, ohne die Tafel vor Augen zu haben, nicht möglich gewesen, die Komposition in einer solchen Ähnlichkeit zu übernehmen. Wenn man dann noch bedenkt, dass die Engelfigur in Becks Gemälde auch von ihm stammen könnte, wirkt diese Annahme doch mehr als plausibel. Anders hingegen sieht es mit der in der Forschung vermuteten Pendanthängung aus.

Während bei dem vorangegangenen Beispiel mit den weiblichen Exempla *Judith* und *Salome* das gleiche Thema der ‚Weiberlist' bedient wurde, hier also ein ästhetisches Spiel mit Ähnlichkeit und Variation im selben Kontext erfolgte, haben wir in diesem Beispiel eine andere Form der *Aemulatio:* es über kleine Anspielungen anhand der kompositorischen Übernahmen nicht hinaus. Bei den Werken *Venus und Adonis* und *Hl. Georg* ist die Pendantstellung nicht als Spiegelbild oder Umkehrung gedacht, sondern eher als Zitat in der Imitation. Es muss jedoch betont werden, dass das Prinzip der *Aemulatio* „[…] hier nicht nur als bloßer Überbietungstopos zu verstehen [ist],

456 Vgl. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch. Hrsg. von Niklas Holzberg (= Sammlung Tusculum). Berlin, Boston 2017, S. 524, Buch 10, Vers 525–532.

457 Ebd., S. 527, Buch 10, Vers 555–559.

458 Vgl. ebd., S. 526, 527, Buch 10, Vers 560–607.

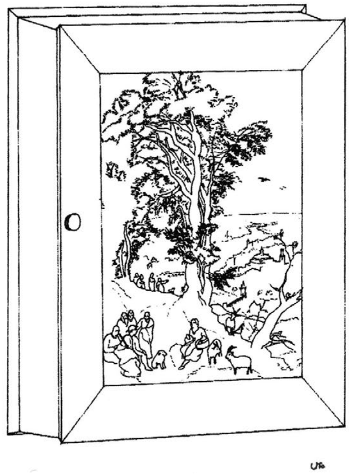
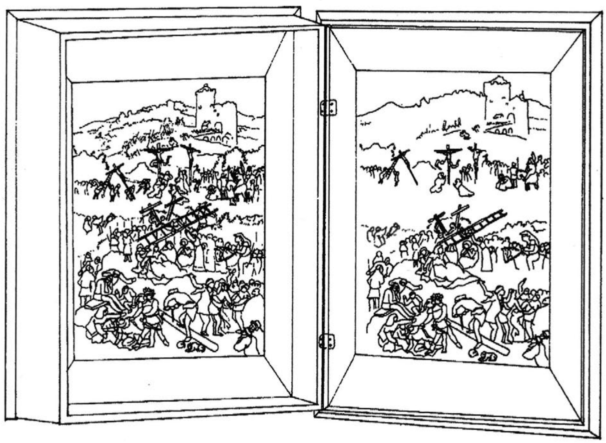


Abb. 47 Rekonstruktionszeichnung des rudolfinischen „Kunstkastens" (Tomohiko Umeda)



sondern auch als der Einsatz künstlerischer Ausdrucksdimensionen, die bewusst vom Naturbild und der klassischen Tradition abweichen".[459]

Es gilt weiterhin zu bedenken, dass diese Paraphrase Sprangers erst durch das Nebeneinander mit Becks *Hl. Georg* einen gewissen Reiz erhält und in der Diversität der Bildthemen zu einer fantasieanregenden Konversation beitragen kann. Dass noch dazu bei Beck ein am Prager Hof wohlbekannter Kupferstich Dürers in der Burg über dem Feldvorsprung zitiert wurde, also dann bei Spranger eine Doppelung von Bezügen auftritt, könnte als kennerschaftliches Gedankenspiel äußerst beliebt gewesen sein.[460]

459 Reitz: Schmiede 2015, S. 35.
460 Ob das in diesem Zusammenhang von Hirakawa Spranger zugeschriebene Gemälde in der privaten Sammlung der Galleria Doria Pamphilj (Inv.-Nr. 84) in Rom im Zuge dieser Beschäftigung entstanden war, kann eher als kritisch gesehen werden. Die Zuschreibung konnte auch am Original nicht geprüft werden und bleibt daher weiterhin offen, vgl. Hirakawa 2009, S. 110–111.

Hierdurch wäre eine Gemeinsamkeit im weitesten Sinne gegeben, selbst wenn bis zuletzt diese Annahme ein These bleiben muss.

Noch deutlicher wird das Denken in einem komparatistischen Prinzip bei den sogenannten Kunstkästen, die aus der rudolfinischen Sammlung bekannt sind. Neben dem bereits diskutierten Objekt, das Parmigianinos und Joseph Heintz d. Ä., *Bogenschnitzenden Amor* kombiniert (**Abb. 11**), gab es noch ein weiteres Werk, das die direkte Gegenüberstellung von Vorbild und nachahmender Version in Form eines Kunstkammerstücks ermöglicht hat. Es handelt sich dabei um den Kunstkasten mit Albrecht Dürers *Großer Kalvarienberg* von 1504 und Jan Breughel d. Ä. gemalte Version aus Holz von 1604 (**Abb. 47**).[461]

Die Kusine Rudolfs II., Marie-Antoinette von Bayern, sendete das exquisite Kunstobjekt 1608 als Hochzeitsgeschenk an ihre Tochter Maria Magdalena und Cosimo de' Medici nach Florenz, wo es in der Tribuna der Uffizien ausgestellt wurde. In einem Wandkästchen arrangiert, stehen sich bei geöffnetem Zustand auf der einen Seite ein in Hell-Dunkel-Zeichnung ausgeführter *Vielfiguriger Kalvarienberg* einer in Farbe gemalten Kopie auf der anderen Seite gegenüber (**Abb. 48, 49**).[462] Bei geschlossenem Zustand sah man den *Einzug Christi nach Jerusalem,* ebenfalls von Breughel d. Ä. (**Abb. 50**). Dabei handelt es sich um ein ganz außergewöhnliches Stück, das in seiner Zusammenstellung die zeitgenössischen Ideen einer *ars combinatoria* verkörpert, in der die Kopie Breughels neben der Vorlage im agonalen Wettstreit in einem Kunstwerk vereint ist. Unabhängig von den aktuellen Diskussionen um die Zuschreibung galt die Zeichnung damals als eigenhändiges Werk Dürers, das Jan Breughel d. Ä. als Vorlage für die gemalte Version diente. Bereits Britta Dümpelmann betont mit Nachdruck, dass Werke dieser Art eine kunsthistorische Aufwertung erfahren müssen: „[…] so vorschnell wie vereinfachend von einer Praxis des Kopierens zu sprechen, verkennt bei weitem den epistemologischen Kerngehalt dieses Verfahrens, das produktions- wie rezeptionsästhetische Invention und Ausführung voneinander trennt und beide, in

461 Man kann davon ausgehen, dass der Kunstkasten bereits in Prag arrangiert wurde. Eine erste Beschreibung in den Quellen ist auf den 28.12.1628 datiert und in dem *Inventario di tutte le figure, quadri et altre cose della tribuna, 1603–1631* (Archivo della Bibliotheca degli Uffizi, Ms. 71, c. 56) zu finden, welches die Werke auflistet, die sich zu diesem Zeitpunkt in der Tribuna befunden haben: „Un quadro in dua parte mastiettato in mezzo che si apre con cornice d'ebano, alto braccia 1 1/5, largo braccia 4/5, ch'è in una parte di dentro un disegno di minio di chiaroscuro d'Alberto Duro, del Monte Calvario con Nostro Signore in croce e più quantità di figure significanti quando l'andorno a crucifigere e da l'altra banda la copia di esso colorito di mano del Bruces e per di fuori, nella parte dinanzi un paesino con figure e animali con un cespuglio di un quercione, similmente colorito dal detto Bruces. Donato a Sua Altezza Serenissima dalla Serenissima Arciduchessa sua madre", zitiert nach Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà (Hrsg.): *Collezionismo mediceo e storia artistica. Bd. 2,1: Il cardinale Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere 1621–1666.* Florenz 2005, hier S. 74–75.

462 Britta Dümpelmann diskutiert die ältere Forschung und gibt plausibel die Rekonstruktion der Provenienz als auch das Verhältnis der Varianten untereinander wieder, siehe Dümpelmann 2018, S. 71.



Abb. 48 Albrecht Dürer, *Kalvarienberg*, Feder (?) und Pinsel, Tusche in Schwarz, Höhungen in Weiß auf grün grundiertem Papier, aufgezogen auf Holz, 58 x 40 cm, am unteren Bildrand monogrammiert und (unleserlich) datiert: AD 1505.
Florenz, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto die Disegni e delle Stampe, Inv.-Nr. 1890 n. 8406 recto



Abb. 49 Jan Breughel d. Ä., *Kalvarienberg*, 1604, Öl auf Holz, 62 x 42 cm, signiert und datiert unten links: A.D. INVENTOR 1505 BRVEGHEL. FEC. 1604. Florenz, Gallerie degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890 n. 1083

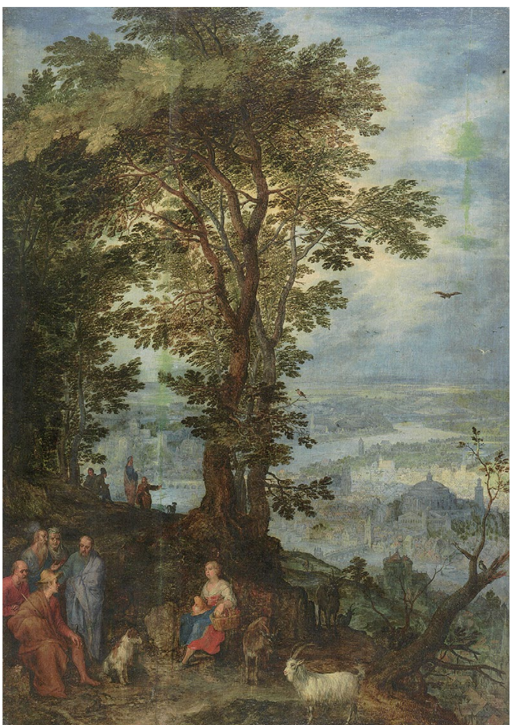


Abb. 50 Jan Breughel d. Ä., *Einzug Christi nach Jerusalem,* 1604, Öl auf Holz, 58 x 40 cm. Florenz, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto die Disegni e delle Stampe, Inv.-Nr. 1890 n. 8406 verso

ihrer Gegenüberstellung, wechselseitig aufwertet."[463] Die gemalte Fassung stellt dabei eine Bravourleistung dar, da für den Gattungstransfer von monochromer Zeichnung zur buntfarbigen Variante das Geschick des nacheifernden Malers gefragt war.[464] Die Präsentation in einem Kunstkasten lädt den Betrachter zum vergleichenden Sehen und darüber hinaus zum Philosophieren über ästhetische Phänomene ein.

4.6 Konklusion: die Kultur des Kopierens

Im Rückblick auf die hier exemplarisch besprochenen Objekte muss an dieser Stelle konstatiert werden, dass Kopien kein Ausnahmephänomen sind, denn sie gehörten zum praktischen Umfeld der Malerei dazu. Dabei konnte anhand von Fallbeispielen belegt werden, wie bewusst bzw. unbewusst das Kopieren nach der Ausbildungszeit bei den einzelnen Malern Praxis war und in unterschiedlichsten Ausprägungen von manchen Karrieren zum Prinzip erhoben wurde. Dabei konnten die vorgestellten Werke nur einzelne Schlaglichter auf eine alle Kunstgattungen betreffende Praxis des Kopierens werfen, indem der Fokus auf die Malerei und dazu nur auf einzelne wenige Vertreter am Hof gerichtet wurde. Mit dem Blick auf zeitgenössische Künstler an anderen Orten kann man beinahe schon von einer Kultur des Nachahmens in ganz Europa sprechen, die wiederum Barockkünstler wie Rubens hervorgebracht hat, der dann im Weiterdenken das *Aemulatio*-Prinzip zu einem Kerngedanken seiner Malerei erhob.[465]

Jenseits dieser zum Prinzip erhobenen Kunstausübung lassen sich Kopien in Prag an vielen Orten in der alltäglichen Kultur des Hofs wiederfinden. Dabei spielte neben dem Anlegen der Sammlung vor allem die internationale Diplomatie eine Rolle. Die Kopien konnten neben einer Stellvertreterfunktion auch die memoriale Funktion der

463 Ebd., 86.

464 Über die Kopien nach Dürers *Großen Kalvarienberg* und die damit verbundene Aufwertung des Werks durch die zahlreichen Rezeptionen in unterschiedlichen Materialitäten und Medien auch Christine Göttler: Die Fruchtbarkeit der Bilder. Kopieren nach Dürer um 1600. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 4 (2019), H. 3, S. 41–62.

465 Hierzu die Überlegungen von Klaus Irle, vgl. Irle 1997. Erneut wurde in der Forschung auf die Aneignung älterer Kunst von Rubens hingewiesen, vgl. Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung*. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009; Kristin Lohse Belkin (Hrsg.): *A House of Art. Rubens as Collector*. Ausst.-Kat. Rubenshuis, Antwerpen. Antwerpen 2004; Kristin Lohse Belkin: Rubens' Kopien nach Deutschen und Niederländischen Alten Meistern. In: Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung*. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009, S. 57–81; Gerlinde Gruber et al. (Hrsg.): *Rubens. Kraft der Verwandlung*. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien; Städel Museum, Frankfurt am Main. München 2017; Muller 1982; Miriam Neumeister: Rubens und seine gemalten Kopien. Eine Einführung in die Ausstellung. In: Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung*. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009, S. 11–27.

Vorbilder übernehmen. Kopien, die in diesen Zusammenhängen standen, mussten nicht nur in Größe und Material dem Vorbild entsprechen. Die Auftraggeber legten außerdem großen Wert auf die Qualität der Malerei und das Material der Kopien, sodass die gleiche Erscheinungsform einer exakten Kopie gewährleistet war.[466] Maler, die in dieser Perfektion kopieren konnten, wurden hoch geschätzt und in den Dienst der Höfe gestellt, wie es anhand einiger Biografien der rudolfinischen Maler aufgezeigt wurde. Kopien galten jedoch nicht als minderwertige Gemälde oder gar als wertlose Objekte. Viel eher übernahmen sie durch ihre Anfertigung nicht nur die Geschichte des Originals, sondern erfuhren durch den Maler der Kopie eine Wertsteigerung und geschichtliche Aufladung, sodass man von einer ‚Originalität der Kopien' sprechen kann. Sie kam besonders dann zum Tragen, wenn diese neu geschaffenen Werke in ihrem neuen Umfeld durch die Aufstellung oder Nutzung eine neue Funktion übernahmen.[467]

Deutlich erkennbar ist, dass die meisten am rudolfinischen Hof geschaffenen Kopien für die Sammlung selbst entstanden sind und die von Rudolf II. beschäftigten Maler für den Kaiser exklusiv kopierten. Die Inventarliste ist voller Belege, dass sowohl Original als auch Kopie in der Gemäldegalerie verblieben.[468] Die häufigste Form von Kopien, die sich in der Sammlung Rudolfs II. selbst finden lassen, sind jedoch Imitationen oder dem Prinzip der *Aemulatio* folgende wetteifernde Objekte, die von der starken humanistischen Prägung der Maler zeugen und auf eine Kultur des Kopierens im Zuge einer Steigerung von historischen Referenzen hindeuten.

Generell sei auch hier wiederholt, dass ein Kopieren oder Variieren der Bildidee eines anderen Künstlers kein neues Phänomen war. Das Aneignen unter Hinzufügung einer eigenen Zutat ist jeder Kunstform immanent. Was in der postmodernen Kulturforschung als ‚inter-' oder ‚transmediale Adaption' bezeichnet wird, kann um 1600 mit der *Aemulatio* gefasst werden. Unterstützt wird das Mentalitätskonzept des interpikturalen Wettstreits durch eine geschickte Hängung und ein Nebeneinanderstellen in der kaiserlichen Sammlung, um eine komparatistische Betrachtung für die kennerschaftliche Konversation anzuregen. Die Funktion dieser Werke liegt also neben ihrer historischen Referenz in der Aktivierung des kennerschaftlichen Betrachters zum Gespräch. Dabei war vor allem die Übertragung einer Bildidee in ihrem zielgerichteten Prozess nicht einfach eine Übertragung des vermeintlichen Originals in ein neues Medium, sondern unter diesen Rahmenbedingungen ein vielschichtiger Transferprozess, dem übergeordnete Prinzipien eingeschrieben waren und der von

466 Dies hat im Vergleich auch Anja Grebe in den Kopien nach Dürer gesehen, die verkaufte Werke ersetzen sollten, vgl. Grebe 2013, S. 189.

467 Vgl. Bartsch et al. 2010, S. 2.

468 Vgl. Reitz: Rezension 2015, S. 135; Ševčík 2016, S. 150.

Zeitgenossen verstanden wurde. Damit ergaben sich neue Werke, wodurch die Kopien selbst zu Originalen wurden.[469]

Wenn also diese Objekte in ihrer Zeit als ‚Kopien' galten, liegt das an einer Ermangelung sprachlich ausdifferenzierter Begrifflichkeiten, die sich erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts ausbildeten. Der Begriff war damit nicht als normative Kategorie zu verstehen. Viel eher galt das Kopieren unter Verwendung anderer Techniken, also das Wiederholen der Bildidee in einem anderen Medium oder mit einem anderen Material, als Zeichen der Aktualisierung und Verehrung.

Kaum haltbar ist darüber hinaus die in der Forschung noch immer aufrechterhaltene Vermutung, dass Kopien von Werken aus der Sammlung angefertigt wurden, wenn diese als Geschenk den Hof verließen. Ebenso wenig lassen sich bislang Duplikate aus der Sammlung als Handelsprodukte für den freien Kunstmarkt feststellen. Unklar ist daher noch, wie die vielen Kopien nach Werken rudolfinischer Maler zu bewerten sind.

Ihnen ist gemein, dass sie alle das Ergebnis eines Rezeptionsverhaltens sind und in ihrer Imitation gleichfalls den zeitgenössischen Transformationsprozessen, die das Kunstprinzip der *Aemulatio* mit sich bringt, unterlegen sind und als solche interpretiert werden müssen.[470] Kann man daran anschließend davon ausgehen, dass die im humanistisch geprägten Umfeld des Prager Hofs praktizierten Prinzipien über die Bildideen der Künstler auch nach außen transportiert wurden? Lassen sich diese Verfahren der *Aemulatio* selbst dann finden, wenn das Referenzsystem die rudolfinischen Künstler selbst sind?

Bis zu diesem Punkt wurden nämlich die vielen Kopien vollständig außer Acht gelassen, die Bildideen rudolfinischer Künstler zeigen. Es stellt sich also nun die Frage, ob die hier beschriebenen Verfahren ebenfalls auf diese Gemäldekopien übertragbar sind. Wurden die Gemäldekopien als Zeichen der höfischen Kunstpolitik für Kunstsammlungen, für diplomatische Verhandlungen oder sogar für den anonymen Kunsthandel erstellt?

469 Ausführlich ist diese Herleitung des Transferbegriffs und die Originalität der Kopie bei Bartsch beschrieben, vgl. Bartsch et al. 2010, S. 1.

470 Vgl. DaCosta Kaufmann 1985, S. 24.

5 Transfer von Bildideen – Kopien nach rudolfinischen Künstlern

Auf die Frage, wie die vielen angeblichen Werkstattkopien nach rudolfinischen Meistern in den Kontext der rudolfinischen Kunst einzuordnen sind, konnte bislang erhellend statuiert werden, dass das Kopieren in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen Teil des ästhetischen Diskurses ist. Daher kann man damit schon von einer Kultur des Kopierens sprechen. Unklar ist allerdings bisher, wie man die Gemälde von anonymen Malern mit diesen Beobachtungen verknüpfen muss. Diffus ist vor allem der bisherige Umgang mit diesen Werken nach rudolfinischen Meistern, die mit großer Wahrscheinlichkeit nicht von ihnen selbst stammen.

Vorschnell wird meist von einer Kopie nach einem Werk aus der kaiserlichen Sammlung gesprochen. Vor allem im Kunsthandel ist ein solches Vorgehen zu beobachten. Aufgrund des verloren gegangenen Wissens zu Provenienz, Auftraggeber oder ursprünglichem Kontext changieren die Zuschreibungen zwischen Werkstatt, Umfeld und Nachfolger. Damit wird ein Wissen um die angeblich historische Nähe zum Hauptkünstler suggeriert und ein vermeidlich historisches Wissen konstruiert.

Weiterhin kann festgestellt werden, dass diese Abstufungen meist auf einem subjektiven und postmodernen Qualitätsempfinden beruhen. Man benennt als gelungen eingestufte Kompositionen ‚Werkstattkopie', um einen Entstehungskontext nahe am Meister zu imaginieren oder um anklingen zu lassen, dass dieser eventuell selbst Hand angelegt haben könnte. Werke minderer Qualität erfahren durch die Einordnung als ‚Nachahmung' eine Herabstufung und werden als Werke der Rezeption untergeordnet. So zeigt sich, dass bei der Einschätzung von Gemälden sich die kennerschaftlichen Kategorien Roger de Piles' bis heute durchgesetzt haben. Damit tradiert sich auch die Vorstellung, dass ruhmreiche kanonische Künstler stets in äußerster Qualität gearbeitet hätten. Mittlerweile wurde jedoch längst erkannt, dass in der frühen Neuzeit die Qualität der Werke von der Bezahlung der Auftraggeber abhängig gewesen sein kann.[471] So zeigt sich auch hier, dass die heutigen Taxonomien für die Beurteilung solcher anonymen Werke ungenügend sind. Sie täuschen nicht nur ein angeblich historisches Wissen vor. Viel eher unterschlagen sie den Kontext und damit die Funktion solcher Gemälde in ihrer Zeit vollständig.

471 Vgl. Dagmar Hirschfelder: Dürers frühe Privat- und Auftragsbildnisse zwischen Tradition und Innovation. In: Daniel Hess et al. (Hrsg.): *Der frühe Dürer*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2012, S. 101–116.

Noch dazu überträgt man die Vorstellungen über den europäischen Kunstmarkt auf die rudolfinische Zeit. Meist wird nämlich angenommen, dass in großen Werkstätten unabhängig von einem Auftraggeber Gemälde für einen freien Kunstmarkt auf Vorrat produziert wurden, denn „[o]b in Antwerpen, Amsterdam, Venedig oder Nürnberg: Überall kamen Nachahmungen, Reproduktionen oder freie Interpretationen auf den stetig wachsenden Markt“.[472] Doch dieser häufig angesprochene Kunstmarkt, in dem aufgrund der großen Nachfrage ebenfalls Imitationen, Kopien und Reproduktionen als Kunstwerke gehandelt wurden, entwickelte sich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu voller Blüte. Dass es bereits im 15. Jahrhundert Tendenzen gegeben hat, kleinere Gemäldeformen wie Andachtstafeln oder kleinformatige Altarretabeln in Werkstätten vorrätig zu halten, und dass es auch im ausgehenden 16. Jahrhundert vereinzelt Produktionsketten für einen offenen freien Handel gegeben hat, kann dabei als Vorstufe gelten. Der gut organisierte Kunsthandel mit vermittelnden Zwischenhändlern und einer Vorratshaltung von Kunstwerken für den freien Verkauf ist jedoch erst später belegbar und auf einzelne Städte beschränkt.[473]

Wenn diese Kopien also nicht für den Handel bestimmt waren, stellt sich die Frage nach ihrer Funktion und Rolle in der Kultur um 1600. Welchem Zweck dienten sie und lässt sich dieser überhaupt noch eindeutig benennen? Lässt sich an den Werken ablesen, wie über sie nachgedacht oder gesprochen wurde? Wo finden sich Hinweise, um diesen Fragen näherzukommen? Oder muss man eingestehen, dass aufgrund einer fehlenden Quellenlage und Überlieferungskultur für Kopien es keine Antworten auf diese Fragen geben kann? Basierend auf einer Kontextualisierung der Objekte in die

472 Brakensiek 2010, S. 39.

473 Über den Beginn des Kunsthandels sind Einzelstunden bei Wagner zusammengefasst, vgl. Wagner 2014. Ein Kunsthandel in marktwirtschaftlicher Hinsicht, also ohne die Kontrolle durch Zunftregeln, wurde bisher vor allem in der Wirtschaftsgeschichte beschrieben, vgl. Neil de Marchi, Hans J. van Miegroet: Pricing Invention: Originals, Copies, and their Relative Value in Seventeenth Centruy Netherlandish Art Markets. In: Victor Ginsburgh, Pierre-Michel Menger (Hrsg.): *Economics of the Arts* (= Contributions to economic analysis, Bd. 237). Amsterdam 1996, S. 27–70; Neil de Marchi, Hans J. van Miegroet: Rules versus Play in Early Modern Art Markets. In: *Recherches Économiques de Louvain/Louvain Economic Review* 66 (2000), H. 2, S. 145–165; Neil de Marchi, Hans J. van Miegroet: The History of Art Markets. In: Victor Ginsburgh, Charles D. Throsby (Hrsg.): *Handbook of the Economics of Art and Culture* (= Handbooks in economics, Bd. 1) 2006, S. 69–122; Michael North: Der niederländische Kunstmarkt und seine Ausstrahlung auf Europa. In: Franz W. Kaiser, Michael North (Hrsg.): *Die Geburt des Kunstmarktes. Rembrandt, Ruisdael, Van Goyen und die Künstler des Goldenen Zeitalters* (= Publikationen des Bucerius Kunst Forums). München 2017, S. 10–17. Ausnahmen stellen sicher die Werkstätten Brueghel und Cranach dar, in denen bereits frühe Marktstrategien erkennbar waren und die unter diesen Aspekten produzierten, vgl. Greta Koppel: Copying for the Art Market in 16th Century Antwerp. A Tale of Bosch and Breughel. In: Erma Hermens (Hrsg.): *On the Trail of Bosch and Bruegel. Four Paintings united under Cross-Examination* (= CATS series of technical studies). London 2012, S. 84–101; Claus Grimm et al. (Hrsg.): *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken* (= Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 26). Ausst.-Kat. Festung Rosenberg, Kronach. Augsburg 1994.

Zeit und Kultur des Bildgebrauchs um 1600 verspricht zumindest eine Annäherung auf Antworten. Erst wenn man die Objekte in ihrer Historizität fasst, sich also bewusst macht, dass sie selbst Quellen mit über 400-jähriger Objektbiografie sind, erst dann lassen sich Thesen zur ursprünglichen Verwendung aufstellen.[474] Dazu gehört eben auch die Rezeption der Werke in den unterschiedlichsten Medien und über die lange Zeit ihrer Existenz hinweg.

Betrachtet man beispielsweise das Gemälde *Diana und Aktaeon* nach der Bildidee von Joseph Heintz d. Ä. (**Kat.-Nr. A 11**) kann festgestellt werden, dass der Maler dieser neuen Version nicht das Gemälde aus der kaiserlichen Sammlung kopiert hat, wie es häufig bei solchen Werken suggeriert wurde. Ihm hatte der Kupferstich Aegidius' II Sadelers vorgelegen, den er nicht nur in seinen eigenen Stil übertragen, sondern auch im Moment der Erzählung gewandelt hat (**Kat.-Nr. A 2, A 7**). Während in Heintz' d. Ä. Bilderfindung Aktaeon gerade erst in die Badeszene einfällt und die Nymphen aufschreckt, hält der Maler dieser Version den Moment der Verwandlung fest. Denn Diana hat ihn bereits mit den Wasserspritzern getroffen, um das unsittliche und verbotene Beobachten zu bestrafen. Die Veränderung der ursprünglichen Vorlage zeugt nicht nur von einer gewissen Kreativität des Malers, der das überlange Format zusätzlich um die Anlage eines Ruinenbogens neben einem angeschnittenen Brunnenbecken ergänzt, sondern auch von dem Wissen um die Legende. Mit der Übernahme der Figurenerfindungen und der kompositorischen Anpassung gelingt ihm ein neues Gemälde mit originärem Anspruch.

Anstatt also nun die Werke der Rezeption lediglich einzeln oder im Vergleich auf ein vermutetes Urbild bzw. Vorbild zu erfassen, wird bei dieser Analyse der Fokus auf mehrere Werke der Rezeption erweitert. Die Gemälde, Zeichnungen und Grafiken werden in Bildreihen gleichwertig nebeneinandergestellt, um durch eine vergleichende Betrachtung übergeordnete Fragestellungen sichtbar machen zu können. In dieser Zusammenschau lässt sich einfacher erkennen, welches Werk als Vorbild gedient haben könnte. Weiterhin lässt sich feststellen, ob ein Vorbild in der originären Materialität und gleichbleibenden Größte dupliziert wurde oder ob man die Komposition und Farbigkeit verändert hat. Hinter diesem methodischen Ansatz verbirgt sich die Idee, dass Werke der Rezeption miteinander verglichen werden können, ohne dass sie genuin die

474 Der Begriff ‚Objektbiografie' ist zunächst von Igor Kopytoff 1986 eingeführt worden und wird produktiv in der kulturhistorischen Forschung verwendet. Gerade unter dem Aspekt der sich verändernden Wertschätzungen von Kunstwerken durch die Zeit hilft dieser Begriff, den Wandel zu implizieren, vgl. Igor Kopytoff: The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. In: Arjun Appadurai (Hrsg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge 1986, S. 64–91; Udo Gößwald: Die Erbschaft der Dinge. In: Elisabeth Tietmeyer et al. (Hrsg.): *Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur* (= Museum Europäischer Kulturen, Bd. 9). Münster, New York, München, Berlin 2010, S. 33–41; Dietrich Boschung et al. (Hrsg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts* (= Morphomata, Bd. 31). Paderborn 2015.

gleiche Herkunft oder Produktionsbedingung gehabt haben. Ihnen allen liegt nämlich zugrunde, dass die Künstler*innen sich mit der gleichen Bildidee auseinandersetzten und Lösungen für einen Transferprozess gefunden haben. In der Zusammenschau der einzelnen Rezeptionsreihen stellen sich somit Fragen, die bei einem Vergleich von Vorbild und Nachbild oder – wenn man es denn so nennen kann – von Original und Kopie nicht vorgenommen werden konnten.

Dieses Verfahren lässt sich sehr gut am Beispiel der Bildidee *Diana und Aktaeon* von Heintz d. Ä. festmachen, die hier als Vergleichsreihe für die Werke Bartholomäus Sprangers dienen (**Bildreihe A *Diana und Aktaeon***).[475] Als anderes Beispiel kann ebenso Hans von Aachens *Anbetung der Hirten* dienen, das er um 1584 für die Cappella della Natività in der Jesuitenkirche Il Gesù in Rom gemalt hatte.[476] Von dieser *Anbetung,* die vermutlich zerstört ist und lediglich in ähnlicher Weise durch den 1588 datierten Kupferstich Aegidius II Sadelers überliefert wurde, sind über 36 Werke der Wiederholung bekannt. Die diversen Variationen dieser Komposition sind über den gesamten europäischen Kontinent verstreut und bis ins späte 18. Jahrhundert bezeugt.[477] Für beide Beispiele ist eine Verbreitung über den Kupferstich festgestellt worden. Bereits Jürgen Zimmer, auf den die Zusammenstellung der Versionen von *Diana und Aktaeon* zurückgeht, stellt im Werkkatalog zu Heintz d. Ä. die Beobachtung an, dass keine dieser bekannten Interpretationen auf dessen Gemälde *Diana und Aktaeon* aus der Gemäldegalerie Rudolfs II. zurückzuführen ist. Das Indiz findet sich am linken Bildrand. Während auf dem Gemälde die Nymphe zu einem über einem Ast gehängten Bogen greift, fasst die Hand derselben Nymphe auf dem Stich nach einem Tuch (**Abb. 51**). Es kann also selbst bei einem Maler mit Werkstatt ausgeschlossen werden, dass alle Gemälde, die als Kopie oder Werkstattarbeit von rudolfinischen Künstlern benannt wurden, in Prag entstanden. Vor allem, wenn dazu ein Kupferstich existiert, kann dieses günstige vervielfältigbare Medium dem Transfer der Bildidee dienen. Doch wie verhält es sich mit den Kompositionen Sprangers? Um klären zu können, ob der bei diesen beiden Beispielen beobachtete Transferprozess von Gemälde über die Reproduktion im Kupferstich bis zu den Werken der Rezeption in unterschiedlichen Medien erfolgte, wurde ein Korpus von acht Bildreihen erstellt. Ob man jedoch immer davon ausgehen kann, dass die Übersetzung der Komposition allein über den Kupferstich vollzogen wurde, muss in jeden Einzelfall kritisch überprüft werden. Weiterhin ist bisher unbekannt, ob dieser hier beobachtete Transferprozess auf andere

475 Dies stellte bereits Jürgen Zimmer fest, auf dessen Werkmonografie zu Joseph Heintz a. Ä. die hier zusammengestellte Bildreihe fußt, vgl. Zimmer 1971, Nr. A 16, S. 94–98.

476 Thomas Fusenig (Hrsg.): *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa*. Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Císařská konírna, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien. Berlin, München 2010, Nr. 18, S. 129; Jacoby 2000, Nr. 9, S. 89–91.

477 Vgl. Eliška Fučíková: Die Malerei. In: Thomas Fusenig (Hrsg.): *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa*. Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Císařská konírna, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien. Berlin, München 2010, S. 13–31, hier S. 19.



Abb. 51 Links: Hans von Aachen, *Diana und Aktaeon* (Detail Kat.-Nr. A 1); rechts: Aegidius II Sadeler, *Diana und Aktaon* (Detail Kat.-Nr. A 2)

Werkegruppen ohne Weiteres übertragen werden kann. Unklar ist zudem, wie diese gemalten Wiederholungen der Kupferstiche gemeinhin bewertet wurden, die in die aktuelle Forschung eingeordnet werden können und ob man aus den anonymen Werken überhaupt Erkenntnisse gewinnen kann.

Als Grundlage dient ein Korpus von acht Bildreihen mit Bildideen Sprangers, eben jenem rudolfinischen Hofkünstler, der angeblich nach dem Tod Rudolfs II. in Vergessenheit geraten war. Bei der Auswahl der Reihen wurde berücksichtig, ob Bildideen mit biblischen, mythologischen oder allegorischen Inhalten vertreten sind. Darüber hinaus wurden Reihen ausgewählt, von denen zum einen noch heute viele Kopien existieren und zum anderen sich Transferprozesse im Gattungswechsel feststellen lassen. Mit dieser Auswahl soll sichergestellt werden, dass trotz der Selektion Aussagen über den Umgang mit den Bildideen und damit der Rezeption dieser Werke getroffen werden können.

Bei der Zusammenstellung des Korpus wurde festgestellt, dass beinahe alle Werke der Rezeption keine dokumentierten Provenienzen aufweisen und der Kontext der Herstellung absolut unbekannt ist. Es stehen also Werke im Fokus, die im weitesten

Sinne als nicht untersuchbar gelten. Mit den tradierten kunsthistorischen Methoden stößt man schnell an die Grenzen einer geordneten Untersuchung. Vor allem bei gemalten Versionen nach Kupferstichen wie den eingangs vorgestellten scheint eine Zuschreibung kaum möglich zu sein. Durch die Übernahmen der Komposition führen weder Ikonografie noch Strukturanalyse zu irgendwelchen Anhaltspunkten für eine kunsthistorische Analyse. Wie lassen sich diese Werke kontextualisieren oder gar in eine Beziehung zueinander setzen? Wie bereits betont haben alle diese Werke einer Bildreihe gemeinsam, dass die Künstler sich mit der gleichen Bildidee auseinandergesetzt haben. Dies kann man statuieren, ohne genau zu wissen, welches Objekt genau als Vorlage diente. Ob nun von einem Gemälde Sprangers, einem Reproduktionsstich, einem Kupferstich oder gar der späteren Kopie eines Stichs oder von einem bereits kopieren Gemäldes ausgegangen wurde, lässt sich nicht eindeutig sagen. Manchmal geben wie beim Beispiel der Reihe *Diana und Aktaeon* Veränderungen der Details einen Hinweis auf die Transferreihenfolge. Ein anderes Mal kann die identische Farbgebung und Größe sowie Materialität auf eine duplizierende Funktion hindeuten. Doch häufig bleibt dieser Prozess im Unklaren.

Mithilfe einer historisch-kritischen Herangehensweise jedoch konnte bereits im vorausgegangenen Kapitel festgestellt werden, dass sich am Ende des 16. Jahrhunderts eine Steigerung von historischen Referenzen für manche Bildideen finden lässt. Dieses Phänomen konnte plausibel durch die Einbettung in das damalige Denkmodell, eines agonalen Prinzips, fundiert werden. Zitieren, Kopieren und Neuinterpretieren gehörten zur höfischen Kultur. Lässt sich nun diese Beobachtung auch auf die anonymen Gemäldekopien nach Kupferstichen übertragen, die aus dieser Kultur stammen?

Werke, die im Allgemeinen bislang als Teil eines Rezeptionsverhaltens untersucht wurden, sollen in einer methodenpluralistischen Herangehensweise neu betrachtet und sowohl als originäre Kunstwerke als auch in einer Zusammenschau in vergleichenden Bildreihen einer historisch-kritischen Analyse unterzogen werden. Unterstützend werden aufgrund des werkimmanenten Ansatzes Überlegungen zu Materialität, Rezeptionsästhetik und Fragen der Stilkritik herangezogen.

Dabei gilt es, ausgehend von den Objekten selbst die These zu klären, ob die Kultur des Kopierens lediglich ein höfisches Phänomen war oder ob sie zusammen mit den Bildideen weitertransportiert wurde. Im Fokus stehen dabei die Gemäldekopien nach Bildideen und in Einzelfällen wurden zur Unterstützung der Argumentation Zeichnungskopien einbezogen. Es soll überprüft werden, welche Wege rudolfinische Bilderfindungen nehmen konnten und welche Formen von Transferereignissen auf sie eingewirkt haben. Dann wird überlegt, was sich anhand dieser Ergebnisse über die kunsthistoriografische Deutung der ursprünglichen Werke ableiten lässt.

Unlängst ging man noch davon aus, dass die vielen Kopien aus der Werkstatt des Hofkünstlers stammen. Offen ist jedoch, ob Spranger eine Werkstatt im traditionellen arbeitsteiligen Sinne hatte. Bislang ist in der Forschung noch kein Künstler bekannt,

der sich selbstbewusst als Spranger-Schüler oder -Lehrling bezeichnete, wohingegen bei den anderen Malern wie von Aachen und dann Heintz d. Ä. neben Gehilfen, Gesellen oder Schülern aus dem Laienbereich auch Maler auftauchen.[478] Wäre es nicht ein Qualitätsmerkmal, bei einem hoch angesehenen Hofmaler des Kaisers gearbeitet zu haben? Würde man nicht diverse Zeugnisse von angeblichen Schülern finden, die sich mit dem Namen des ruhmreichen Meisters schmückten? Doch Hinweise dieser Art sind gänzlich unbekannt.

Die Vermutung, Spranger habe eine Werkstatt in der Prager Burg gehabt, ist eher umstritten. Zeugen doch die Quellen lediglich von einem Atelier, also einer Raumform, in der gemalt werden konnte.[479] Auch sind die gezogenen Parallelen zu den anderen Hofmalern nicht zutreffend, da sich ihre Arbeitsfelder deutlich voneinander unterschieden. Spranger selbst arbeitete relativ exklusiv für den Kaiser und die Galerien in Prag. Wenn man Joachim von Sandrart Glauben schenken möchte, hatte man sogar „wenig [Möglichkeiten,] Sprangers Werke zu bekommen".[480] Während von Aachen also für die Produktion repräsentativer Porträts auf die Kopierleistung einer Werkstatt angewiesen war, oder Heintz d. Ä. selbst eigene Werke duplizierte, ist die Sachlage bei Spranger mehr als undurchsichtig.[481] Man darf davon ausgehen, dass Spranger für manche Tätigkeiten Assistenten gehabt haben wird. Von einer großen, auf Produktion ausgerichtete Werkstatt wie bei den Cranachs oder wie sie Peter Paul Rubens später in Antwerpen einrichten sollte, ist sicherlich nicht auszugehen. Trotzdem kann man eine Werkstatt voraussetzen, da Rückschlüsse aufgrund von Werken gezogen wurden, die zwar im Stil Sprangers gearbeitet sind, aber dem Maler selbst aus diversen Gründen

478 Namentlich werden im Moment die Maler Hans Holzmayer (1565–1625) und Pieter Isaacsz (1568–1625) als Schüler von Aachens in Italien gehandelt, wobei ebenfalls Christian Buchner, Hans Christian Schürer und Andreas Vogel als Lehrlinge in seiner Prager Zeit bekannt sind, vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: Die Zeichnungen. In: Thomas Fusenig (Hrsg.): *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa*. Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Císařská konírna, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien. Berlin, München 2010, S. 33–41, hier S. 39. Zu Isaacsz siehe Heiner Borggrefe: Pieter Isaacsz in the Company of Hans von Aachen. In: Badeloch Noldus, Juliette Roding (Hrsg.): *Pieter Isaacsz (1568–1625). Court Painter, Art Dealer and Spy*. Ausst.-Kat. Det Nationalhistoriske Museum, Frederiksborg. Turnhout 2007, S. 43–57, hier S. 44–45. Im Fall Joseph Heintz' d. Ä. ist zu beobachten, dass Matthäus Gundelach kurz nach seiner Ankunft in Prag relativ schnell ihm zuarbeitete und dann letztendlich die Werkstatt mitsamt Musterbüchern übernahm, wobei durch die Vermählung mit Heintz' Witwe diese Verbindung besiegelt wurde, vgl. Bender 1981, S. 27–28.

479 Vgl. Bukovinská 2000, S. 196.

480 TA, 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 280.

481 Bezüglich der Mitarbeiter Hans von Aachens wurden bereits einige Arbeitsabläufe bekannt bzw. sind einige Angestellte auch namentlich nachweisbar, vgl. zu der Arbeitspraxis in der Werkstatt Heiden 1970, S. 157; Peltzer 1911/1912. Über die Mitarbeiter Hans von Aachens siehe vor allem Zimmer 2012. Generell vermitteln die wenigen Zeugnisse kein genaues Bild von den Kooperationen, Werkstätten und Arbeitsverhältnissen in Prag, vgl. Fučíková: Schicksal 1998, S. 179.

nicht zugeschrieben werden konnten. So möchte Eliška Fučíková in einem Altar für das Georgskonvent in Prag erkennen, dass Spranger dieses mehrflügelige Werk „[…] only with the assistance of a large workshop“[482] anfertigen konnte. Es muss aber zwischen temporären Hilfsmalern und in Ausbildung stehenden, im Stil des Meisters arbeitenden Schülern einer Werkstatt unterschieden werden. Während also eine Anstellung temporärer Assistenten logisch erscheint, gibt es für Schüler in Ausbildung keine stichhaltigen Beweise. Spranger war zwar als einziger Hofmaler in der Prager Malerzunft vertreten, doch sind auch hier keine Hinweise auf eine große Werkstatt in seinem Stadthaus auf der Prager Kleinseite gegeben.[483] Es kann also weitestgehend nach heutigem Kenntnisstand ausgeschlossen werden, dass alle gemalten Kopien im Umfeld des Künstlers auf der Prager Burg entstanden sind.

Wie kann man diese Werke aber nun untersuchen? Die Maler der Wiederholung wollen doch vor allem den Stil des Vorbilds treffen. Der Stilvergleich als erster methodischer Ansatz greift demnach nicht. Inspiriert ist die hier gewählte Vorgehensweise von Aby Warburgs Bildreihen im Bildatlas *Mnemosyne*.[484] Inspirieret davon ist die Vorstellung, dass sich in dieser entlokalisierten Kontextualität der Variationen einer Bildidee diverse Transferphänomene bis hin zu unterschiedlichen Rezeptionsverhalten ablesen lassen, obwohl weder Autorschaft, Auftraggeberschaft noch historischer Objektkontext rekonstruierbar sind. Dabei wird insbesondere in den Rezeptionsverfahren überprüft, welches Transfermedium die Bildidee überlieferte. Tritt der Kupferstich als jenes Medium in den Fokus, kann die von Jürgen Zimmer in Fallstudien bereits erprobte Strategie bei gemalten Stichkopien herangezogen werden. Dabei kann man davon ausgehen, dass eine solche Stichkopie dem Kupferstich in den Details ähnlicher ist als dem vorausgegangenen Gemälde. Die Übertragung der Malerei in den Kupferstich führt durch das Lineament zu einem spezifischen

482 Fučíková: Castle 1997, S. 23. Dies wiederholt sie und sieht die frühe Tätigkeit Gundelachs bei Spranger als Assistenz bzw. Lehrling während des Auftrags des St. Georgsklosters, „[…] wo er möglicherweise bei der Realisierung großer Bilderzyklen […] mitwirkte“, Fučíková: Residenz 1997, S. 58. Fučíková zieht ebenfalls einen Vergleich zwischen einer angeblichen Werkstattpraxis Sprangers und Hans von Aachens, ohne einen finalen Beweis zu liefern oder gar zu definieren, was sie unter einer Werkstatt bei Spranger versteht: „It is therefore conceivable that his copies if the master’s compositions were produced at the request of van Aachens requirements. They could have served him as a source if inspiration in his workshop. We are familiar with this workshop practice from Spranger’s studio, for example.“ In: Fučíková 2012, S. 43.

483 Vgl. ebenfalls Šroněk 1997, S. 20, 98–99, 223–224.

484 Ein Versuch, Warburgs Ideen der Bildreihen näherzukommen, wurde im Rahmen der Studienausgabe seiner gesammelten Schriften unternommen, vgl. Uwe Fleckner, Isabella Woldt (Hrsg.): *Bilderreihen und Ausstellungen* (= Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Studienausgabe, 2. Abt., Bd. II.2). Berlin 2012. Speziell zur Methode der bildkomparatistischen Vorgehensweise siehe Uwe Fleckner: Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment. In: Uwe Fleckner, Isabella Woldt (Hrsg.): *Bilderreihen und Ausstellungen* (= Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Studienausgabe, 2. Abt., Bd. II.2). Berlin 2012, S. 1–18.

und eindeutigen Detailreichtum, der sich in den Wiederholungen nach dem Stich ebenso wiederfinden lässt. Abweichungen dienen dann als willkommene Indizien für die Identifikation von sich wiederholenden Versionen, wie es bereits bei dem zuvor genannten Beispiel des Stichs *Diana und Aktaeon* vorgestellt wurde. Besonderes Augenmerk bei der Analyse soll daher auf dem Gattungstransfer liegen. Denn die Übersetzung eines linear aufgebauten Mediums in Schwarz und Weiß, wie es der Kupferstich ist, verlangt von dem Maler die Erfindung der Farbe und ein Umdenken in die Malerei.[485]

Grundlage dieser aus einer gewissen Methodenvielfalt schöpfenden Herangehensweise ist, dass ihnen allen der Grundkonsens inhärent ist, „[…] Bilder als kulturell konstruierte Artefakte zu analysieren, die sich einer Festlegung auf eindeutige Inhalte oder Funktionen widersetzen".[486] Bei den vergleichenden Bildreihen als Untersuchungsgruppe soll aufgezeigt werden, wie man in objektnaher Analyse mit diesen anonymen Werken nach Bilderfindungen Sprangers umgehen kann, die aufgrund eines Überlieferungsdefizits ihre eindeutigen Inhalte und eignen Funktionen verbergen.

Dabei sollen zwei Bildreihen exemplarisch mit der hier vorgestellten Vorgehensweise ausführlich untersucht werden, um dann in einem weiteren Schritt die gesammelten Erkenntnisse aus den Bildreihen vergleichen zu können. Die Auswahl und Einschränkung der Analyse begründet sich in der besonderen Ausgangslage. Gewählt wurden zwei Bildreihen gleichen Themas, die aufgrund ihrer häufigen Wiederholungen eine genügende Bandbreite aufzeigen.

Spranger hat die Szene *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* (**Kat.-Nr. B 1**) aus der Passion Christi nicht nur für die Gemäldegalerie gemalt, sondern davon auch einen Reproduktionsstich von Jan I Sadeler anfertigen lassen (**Kat.-Nr. B 2**) sowie einige Zeit später eine zweite Variante erstellt, die allein für die Veröffentlichung im Kupferstich von Aegidius II Sadeler, dem Neffen Jans, vorgesehen war (**Kat.-Nr. C 1**). Es wird jedoch aus dieser langen Rezeptionskette von Interpretationen, Versionen, Reminiszenzen und exakten Kopien nur jene hier genauer diskutiert, die repräsentativ für ein gewisses Verfahren der Aneignung stehen. Es ist nicht auszuschließen, dass im Verlauf der Geschichte auch unzählige Werke verloren gingen oder aufgrund von Anonymität oder eines Mangels an Qualität nicht aufbewahrt wurden. Dem fragmentarischen Blick soll in acht Fallstudien entgegnet werden, um die Bandbreite aller dieser Transferphänomene aufzeigen zu können.[487]

485 Vgl. Zimmer 2008, S. 60.

486 Stephan Bogen: Semiotik. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 329–335, hier S. 334.

487 Einen Überblick über die einzelnen Objektdaten findet sich im Katalog der Bildreihen, ab S. 269.

5.1 *Christus erscheint Magdalena als Gärtner* – von der Gemäldegalerie in die private Andacht?

Zu den am häufigsten wiederholten Bilderfindungen Sprangers zählt ein für sein Œuvre anscheinend recht untypisches Bildthema, wird der Künstler doch stets mit der Darstellung von erotisch ineinander verschlungenen Götterpaaren in Verbindung gebracht.[488] Dies mag dazu geführt haben, dass sein Gemälde *Christus erscheint Magdalena als Gärtner* mit seiner christlichen Ikonografie noch bis Mitte des 20. Jahrhunderts als Werk italienischer Künstler in der Bukarester Sammlung verzeichnet war und erst von Roberto Longhi plausibel dem Prager Hofkünstler zugeschrieben werden konnte (**Kat.-Nr. B 1**).[489] Die heute wieder sichtbare Inschrift auf der Schaufel bestätigt diese Zuschreibung, und so zählt man das Gemälde *Christus erscheint Magdalena als Gärtner* heute zu den wenigen signierten und datierten Werken Sprangers. Sowohl die Datierung in der Inschrift als auch die Nennung im Prager Inventar lassen darauf schließen, dass es für die kaiserliche Gemäldegalerie entstand.[490]

Es handelt sich um eine großformatige Wiedergabe einer Szene aus dem Johannesevangelium (Joh 20, 17), in der Maria Magdalena weinend am leeren Grab von einem an sie herantretenden Gärtner überrascht wird und in diesem den auferstandenen Christus erkennt. Seine Figur tritt von links hinten aus dem Dunkel. Er trägt einen braunen aus der Form geratenen Filzhut und schultert eine Schaufel. Diese Attribute sowie das schlicht gehaltene, rotbraun verwaschene Oberkleid und das sonnengebräunte Inkarnat lassen auf den ersten Blick einen Gärtner vermuten. Schwer zu erkennen und beinahe von dem Kopf der vor ihm knienden Frau überdeckt, ist eine der Nagelwunden als Zeichen seiner Passion an der Hand zu erkennen, die den Schaufelgriff umfasst. Um die Hüften trägt er noch dazu einen kostbaren roten Mantelstoff, der in großen Falten geschlagen ist und über dem linken Arm in eine Drapierung übergeht als Kontrast zu dem Erscheinungsbild als einfacher Gartenarbeiter. Vor dem Körper, sowohl an den Betrachter als auch an die vor ihm knienden Maria Magdalena gerichtet, formt die rechte Hand eine deutliche Geste zum Innehalten, indem der Zeigefinger mahnend aufgerichtet ist. Dabei legen seine Finger die Handfläche in starke Schatten, sodass

488 Die Wahl des Titels *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague* für die jüngste Ausstellung in New York 2014 sei nur als Beispiel für diese Verknüpfung genannt.

489 Bartholomäus Spranger, *Christus als Gärtner, Noli me tangere,* 1591, 128,5 × 97,3 cm, Öl auf Leinwand, Bukarest, Muzeul National de Arte al Romaniei, Inv.-Nr. 8053/87, vgl. Léon Bachelin: *Tableaux Anciens de la Galerie Charles Ier Roi de Roumanie.* Paris 1898, Nr. 43, S. 59–60 (als Barocci); Alexandru Busuioceanu: *La galerie de peintures de Sa Majesté le Roi Carol II de Roumanie. Écoles italiennes du XIVe au XVIe siècle.* Paris 1939, Nr. 39, S. 88–89 (als Fontana); DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 20.52, S. 266–267 (mit älterer Literatur); Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 59, S. 131–132 (mit aktueller Literatur).

490 Zimmermann 1905, S. XLI: „911. Wie Christus der Maria Magdalena erscheint, vom Spranger. (Orig.)“.

auch hier die Nagelwunde erst bei näherer Betrachtung zu erkennen ist. Diese Geste, die prominent links von der Bildmitte platziert ist, lässt die anfängliche Identifizierung ins Schwanken geraten, und auf den zweiten Blick fällt neben einem schmalen Goldring um das behütete Haupt die christusähnliche Physiognomie auf. Christus ist an eine von der linken unteren Bildecke angeschnittene Kante getreten, welche wohl die Sarkophagwand andeuten soll, auf der die junge Frau ihr kostbares Salbgefäß in Silber und Gold abgestellt hat. Sie kniet vor der kleinen Steinmauer und wendet lediglich den Kopf dem Herantretenden zu, sodass ihr zartes Gesicht mit dem porzellanhaften Inkarnat im Profil erscheint. Während kleine blonde Locken den Haaransatz umrahmen, wurden einzelne Strähnen am Hinterkopf zurechtgelegt, von einem dunkelblauen Seidentuch gefasst und mit blauen Schleifen an den Schläfen fixiert, während eine Perlenkette in die Locken eingewoben scheint. Einzelne lange Haarstränge liegen offen auf den Schultern und verschwimmen mit dem gelbgoldenen Umhang. Dieser steht im Kontrast zu dem blauen Überkleid, das sie über einem schimmernden weißen Obergewand trägt.

Der Geste Christi folgend verharrt Maria Magdalena in ihrer Bewegung und verfängt sich mit der linken Hand in einem weißen Schaltuch, das vor der Brust übereinandergelegt ist. Der abgespreizte Daumen und die ausgestreckten Finger scheinen provokativ auf die durch das Gewand hindurchscheinenden Brustwarzen zu weisen. Mit der Rechten hingegen stützt sie sich auf das auf der Kante des Sarkophags stehende Gefäß und umspielt den Rand grazil mit dem Zeigefinger.

Gekonnt suggeriert die Blickführung der Figuren die Ambivalenz von dynamischer Drehung und Innehalten. Während Maria Magdalena mit überraschten Augen den Blick in der rückwärts gewandten Drehung suchend und ein wenig zögerlich nach oben richtet, antwortet der Gärtner mit bedächtig niedergeschlagenen Augen und einer ihr zugedachten Verbotsgeste. Dabei lässt Spranger auf dieser dicht gedrängten kleinen Fläche neben dem Sarkophag einen diagonal in die Tiefe führenden Bildraum entstehen. Der sehr nahe an der Szene teilhabende Betrachter wird durch die angeschnittene Figur der Maria Magdalena über ihren Arm und Blick diagonal nach hinten geführt und durch den Blick Christi wieder zurückgeleitet.

Erst bei genauerem Hinsehen und dieser Achse folgend wird der Landschaftsausblick im rechten oberen Bildviertel einbezogen. Hinter einem undefinierten dunklen Bildmittelgrund mit einem angedeuteten Tor eröffnet sich eine türkisblaue hügelige Landschaft mit einzelnen Siedlungen und Menschen, die wie in Nebel gehüllt erscheinen. Auf einem Hügel im Bildmittelgrund sind dann in grisaillehafter Art drei leere Kreuze zu erkennen, die auf die Vorgeschichte dieser Szene, die Passion und den Kreuzestod, verweisen. Der wolkenverhangene graublaue Himmel und die bewaldeten Hügel bilden eine kühltonige Kulisse zu den farbenstarken Stoffen im Vordergrund. Die Figuren werden von einem hellen Licht, das von rechts kommt, hell angestrahlt, sodass sich unter dem erhobenen Arm Christi ein Schlagschatten bildet und seine Augen unter der Hutkrempe stark verschattet sind.

Das Bildthema *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* kommt aus dem Bereich der neutestamentarischen Ikonografie und wird gemäß der Vulgata meist unter dem lateinischen Titel *Noli me tangere* geführt. Zieht man die biblische Vorlage, hier die Lutherbibel von 1984, heran, wird schnell deutlich, dass sich Spranger relativ genau an den Text gehalten hat, wobei er die Erzählung in einem Moment zusammenzieht:

> Maria aber stand draußen vor dem Grab und weinte. Als sie nun weinte, schaute sie in das Grab und sieht zwei Engel in weißen Gewändern sitzen, einen zu Häupten und den andern zu den Füßen, wo sie den Leichnam Jesu hingelegt hatten. Und die sprachen zu ihr: Frau, was weinst du? Sie spricht zu ihnen: Sie haben meinen Herrn weggenommen, und ich weiß nicht, wo sie ihn hingelegt haben.
>
> Und als sie das sagte, wandte sie sich um und sieht Jesus stehen und weiß nicht, dass es Jesus ist. Spricht Jesus zu ihr: Frau, was weinst du? Wen suchst du? Sie meint, es sei der Gärtner, und spricht zu ihm: Herr, hast du ihn weggetragen, so sage mir, wo du ihn hingelegt hast; dann will ich ihn holen. Spricht Jesus zu ihr: Maria! Da wandte sie sich um und spricht zu ihm auf Hebräisch: Rabbuni![491], das heißt: Meister![492]

Dem schnellen Erkennen folgt in Vers 17 die Warnung, sie dürfe Jesus nicht berühren:

> Spricht Jesus zu ihr: Rühre mich nicht an! Denn ich bin noch nicht aufgefahren zum Vater. Geh aber hin zu meinen Brüdern und sage ihnen: Ich fahre auf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott.[493]

Die gesamte Bilderfindung ist demnach konform mit der über die Übersetzungen hinweg tradierten Textkonventionen. Spranger sucht die Herausforderung und entwickelt zwei unterschiedliche visuelle Übersetzungen für die gleiche Szene.

Kann diese Texttreue und das Spiel mit den Darstellungstraditionen der Grund sein, warum es eine Vielzahl von Kopien in unterschiedlichen Gattungen von eben diesem Thema gibt? Oder ist Spranger mit beiden Kompositionen eine besondere Invention gelungen, die den Geschmack nicht nur des Kaisers, sondern auch der Zeit getroffen haben könnte? Bereits Michael Henning weist darauf hin, dass Spranger hier das Thema *Noli me tangere* neu gestaltet hat. Henning hebt hervor, dass die profane

491 In der Vulgata findet man die Version „Rabboni“, welche dann auch in der Inschrift des Kupferstichs verzeichnet ist: Joh 20, 16: „dicit ei Iesus Maria conversa illa dicit ei **rabboni** quod dicitur magister“.

492 Joh 20, 11–16.

493 Ebd., 17.

Erscheinung Christi im Gegensatz zu seiner göttlichen Natur stehe und der Bildraum der Szene stark beengt wirke.[494]

Diese These Hennings gilt es zu belegen. Zuerst soll Sprangers Bilderfindung in der Version des Gemäldes mit anderen Kompositionen des gleichen Themas verglichen werden. Welche Aspekte seiner Arbeit ordnen sich gemäß einer Darstellungstradition des Themas einer konventionellen Auffassung unter und welche sprechen aufgrund einer Erneuerung für Sprangers Innovationskraft? Danach kann unter Zuhilfenahme einer tiefgehenden Lektüre des Quellentexts nach Gründen für die Veränderungen in der Darstellung gesucht werden. Erst im Anschluss daran dienen die vorgenommene Analyse und die bis dahin gezogenen Schlüsse einer Auseinandersetzung mit den Wiederholungen und Variationen von Sprangers Bilderfindung. Ziel dieser Vorgehensweise ist es, die Gründe zu fassen, warum diese Bildidee von großer Beliebtheit bei den Zeitgenossen war und welche Funktion die Wiederholungen hatten. Dabei muss stets hinterfragt werden, welche Berührungsprunkte das vorbildgebende Gemälde aus der kaiserlichen Sammlung mit den bekannten Wiederholungen hat.

5.1.1 Versionen des *Noli me tangere* von Bartholomäus Spranger

Ein Grund für die Popularität des Themas *Noli me tangere* liegt sicherlich in der engen Verbindung der Erzählung mit dem Glaubensbekenntnis. Dabei ist sowohl die Auslegung als auch die Übersetzung der Bibelstelle mit einem Verständnis verbunden, das zu Fehldeutungen führen könnte. Im Griechischen ist an dieser Stelle „me mou haptou" zu lesen. Die deutsche Übersetzung geht mit „Berühre mich nicht" ein wenig an der ursprünglichen Intention vorbei. Der Infinitiv *haptein* kann nämlich nicht nur ‚berühren' im wörtlichen Sinne, sondern auch figurativ mit ‚an etwas festhalten' übersetzt werden. Barbara Baert führt aus, dass gerade dieses Element ein beschwichtigendes Wort vonseiten Christi sei, denn „[f]rom a theological perspective, one could apply the thesis argument here: He has truly risen, for He has been seen. Seeing is believing".[495] Man solle nicht an ihm als Person festhalten, nicht in der Trauer verhaftet bleiben, sondern seiner eingedenk vertrauen und glauben.[496] Daraus ergibt sich eine Disposition im Verbot des Nicht-Anfassens mit dem Wunsch eines haptischen Beweises für den wiederauferstandenen Körper. Vor allem in dieser augenscheinlich widersprüchlichen Lage steckt der theologische Kern des Sujets: Die büßende Maria Magdalena wird in ihrem Glauben auf die Probe gestellt. Sie muss an die Auferstehung glauben. Durch das Berühren Christi würde sie ihrem Zweifel nachgeben. Dass es nicht direkt um das

494 Henning 1987, S. 99–100, 217.
495 Barbara Baert: *Noli me tangere* or the Untouchable Body. Five Exercises in the Prohibition on Touching. In: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (2007), S. 8–21, hier S. 16.
496 Vgl. ebd., hier S. 10.

Verbot des Anfassens geht, bestätigt die spätere Aufforderung an den Apostel Thomas, die Seitenwunde doch direkt zu berühren.[497] Maria Magdalena hat ihn nicht durch das Sehen erkannt, sondern erst, nachdem Christus ihren Namen nennt. Daraufhin folgt das Verbot des Anfassens. Bei Thomas hingegen ist es umgekehrt. Er erkennt Christus, aber glaubt nicht an dessen Auferstehung. Daher darf er durch eine Berührung verifizieren, was er mit seinem Geist nicht erkannt hat. Maria Magdalena glaubt also bereits bei dem Wort, dem Erkennen, fest an die Wiederauferstehung und braucht das Anfassen als Bestätigung nicht mehr.[498]

Die Darstellung des Auferstandenen, der an Maria Magdalena herantritt und ihr das Glaubensbekenntnis ohne haptischen Beweis abverlangt, ist bereits im Mittelalter häufig Teil von zyklischen Passionsdarstellungen. Dabei trifft man noch auf unkanonisierte Darstellungsweisen mit lokalen Abweichungen.[499] Es findet häufig eine Vermischung mit dem Typus des auferstandenen Christus und Attributen der Gärtnerfigur statt.

Erst in der frühen Neuzeit erfolgte eine Reduktion auf die zwei Hauptfiguren.[500] Dabei lassen sich unterschiedliche Darstellungsweisen der Figur Christi festmachen. Zum einen gibt es die textnahe Auslegung der Szene, in der Christus als Gärtner an die Kniende herantritt und das Verbot ausspricht. Eine große Vorbildfunktion dieser Variante hat Albrecht Dürers Holzschnitt aus der *Kleinen Passion*, die sowohl nördlich als auch südlich der Alpen weitverbreitet gewesen war (**Abb. 52**).[501] Dem Betrachter den Rücken zuwendend kniet Maria Magdalena auf einem hohen bauchigen Salbgefäß vor dem an sie von links Herangetretenen und erhebt ihre Rechte, um ihn zu berühren. Christus hingegen hat bereits das *Noli me tangere* ausgesprochen und mahnt mit dem Zeigefinger zum Einhalt der Bewegung. In ein weites schweres Tuch gehüllt, werden seine Hand- und Fußwunden sichtbar. Als Gärtner ist er dann deutlich durch die links geschulterte Schaufel und den vorne hochgeschlagenen Hut mit großer Krempe zu erkennen. Von hinten links kündigen sich bereits die anderen Marien an, um das Grab zu besuchen. Dürer kombiniert in der Figur Christi durch den freien Oberkörper, das Manteltuch und das Zeigen der Wunden den Typus des Auferstandenen ohne Kreuzfahne mit dem des Gärtners.

Ähnlich, jedoch mit anderen Mitteln gelang Correggio um 1525 diese Vermischung (**Abb. 53**).[502] Inmitten einer grünen Landschafskulisse zeigt sich hier Christus auf der

497 Vgl. ebd., hier S. 13.
498 Vgl. ebd., hier S. 16–17.
499 Holl et al. 1968.
500 Vgl. ebd., Sp. 334.
501 Vgl. Rainer Schoch et al. (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk,* 3 Bde. München 2001, Bd. 2, Nr. 217.
502 Vgl. David Ekserdjian et al. (Hrsg.): *Correggio and Parmigianino. Art in Parma during the Sixteenth Century*. Ausst.-Kat. Palazzo del Quirinale, Rom. Mailand 2016, Nr. 13, S. 190–191 (David Ekserdjian) mit älterer Literatur.



Abb. 52 Albrecht Dürer, *Noli me tangere (Kleine Passion)*, 1510, Holzschnitt, 127 × 98 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-1351



Abb. 53 Correggio, *Noli me tangere*, um 1525, Öl auf Leinwand, 130 × 103 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. P00111

rechten Bildseite Maria Magdalena auf der linken und bedeutet ihr mit einer eher flachen Hand innezuhalten. Deutlicher als die Geste des Verbots ist hier die gen Himmel gestreckte Hand als präfiguratives Zeichen der Auffahrt zu sehen. Den bloßen Oberkörper in einen blauen Mantel gehüllt, weist der Körper des Auferstandenen keine Merkmale der Passion mehr auf. Da darüber hinaus die Gartenwerkzeuge wie Spaten und Hacke bereits mitsamt Hut an die Seite gelegt wurden, ist hier weder *Noli me tangere* noch *Christus als Gärtner* als Bildthema gemeint. Viel eher wird auf den Transferzustand des Bezwingers des Todes hingewiesen. Ähnliches lässt sich auch bei Bronzino (1503–1572) rund drei Jahrzehnte später wiederfinden (**Abb. 54**). Sein auf die Schaufel gestützter, lediglich im Schambereich durch ein weißes Tuch verhüllter Christus zeigt sich in triumphierendem Schrittmotiv völlig unversehrt und vor Kraft strotzend. Dabei vermischen sich unterschiedliche Traditionen, indem es zu einer gleichzeitigen Darstellung der Christusfigur mit der Siegesfahne und Christus als Gärtner kommt. Hierbei wird die Gärtnervariante texttreu und die Version Christi als Triumphator über den Tod aus dem Spätmittelalter tradiert. Beide Auffassungen erfüllen im Kern allein durch die Haltung der Figuren den schwierigen Moment zwischen Begehren und Verbot, welcher in einem Akt der Erkenntnis endet, wie es bereits der Kirchenvater Ambrosius sah.[503] Oftmals sind die Hände, die sich lediglich in dieser neutralen Spalte zwischen den Protagonisten treffen, im Zentrum des Bilds dargestellt.[504]

In der Zeit des Konzils in Trient von 1545 bis 1563 kritisierten zunächst die Traktatschreiber den freien Umgang der Maler mit den biblischen Vorlagen. Gerade das Zeigen des offenen Grabs beispielsweise wurde von unterschiedlichen Seiten kritisiert. Johannes Molanus (1533–1585) empfindet es geradezu als Unart, dass man bei den zeitgenössischen Bildern Jesus nach der Auferstehung zuerst Maria erscheinen lässt, anstatt ihn der büßenden Maria Magdalena gegenübertreten zu lassen.[505] Vor allem für das bereits genannte Beispiel von Bronzinos Variante des Themas ist diese Kritik zutreffend. Das Gärtnermotiv wird stark vernachlässigt, da die körperliche Schönheit, die Verdrehungen der Figuren und das geschickte Arrangieren wie in einem Tanz im Interesse des Künstlers und Auftraggebers liegen: Eine bibeltreue Darstellung war nicht das Ziel.

Es ist zu beobachten, dass sich nach dem Tridentinischen Konzil als Antwort auf die Bildkritik und im Zuge des sich in Europa zuspitzenden Konfessionsstreits in den folgenden Jahrzehnten eine texttreuere Darstellung der Szene vermehrt durchsetzte.

Ein Kupferstich von Cornelis Cort nach Giulio Clovio aus dem Jahr 1567 zeigt den Auferstandenen gemäß der Quelle eindeutig als Gärtner (**Abb. 55**). Der vor der Sonne schützende, das Gesicht verschattende Hut hat seine Form verloren. Christus schultert eine Hacke über dem mit einem am Kragen ausgefransten Oberkleid, das in

503 Vgl. Baert 2007, S. 14, Anm. 14. Dort nach Ambrosius: De virginitate, Cap. III, 14–20,20.
504 Vgl. ebd., S. 12.
505 Vgl. Hecht 2012, S. 489–490.



Abb. 54 Bronzino, *Noli me tangere*, 1560/1562, Öl auf Holz, 289×194 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.- Nr. 130



Abb. 55 Cornelis Cort nach Giulio Clovio, *Noli me tangere*, 1567, Kupferstich, 278×208 mm, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Inv.-Nr. Graph.A1: 538

der Hüfte lediglich mit einer Kordel gegürtet ist. Es handelt sich um den Moment, in dem Maria Magdalena ihn als Christus erkannt hat und aus der knienden Position heraus ergreifen möchte. Diese Bewegung hält er jedoch durch seine zurückweisende Hand auf. Dass Christus die vor ihm Kniende hier mit der linken Hand mahnt, ist wohl der seitenverkehrten Wiedergabe der Vorlage geschuldet, da es bei den bisher angeführten Beispielen immer die rechte Hand gewesen ist, mit der die Geste *Noli me tangere* ausgeführt wurde. Im Hintergrund ist das Grab mit gemauertem Eingang zu erkennen, den ein Engel bewacht, der ähnlich überrascht wie Maria Magdalena die Armhaltung wiederholt. Und auch Sprangers Version des Themas in dem Bukarester Gemälde hält sich penibel an die Quelle. Es wäre sogar möglich, dass er Clovios Bilderfindung gekannt hat, da er in seiner Zeit in Rom bei dem berühmten Miniaturmaler das Malen auf Kupfertafeln erlernt und eng mit diesem für diverse Projekte zusammengearbeitet hatte.[506]

Im direkten Vergleich haben die beiden Kompositionen auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun. Während Clovio als Gartenwerkzeug noch die Hacke verwendet, greift Spranger auf die Schaufel zurück, die in Darstellungen nördlich der Alpen häufiger als Attribut des Gärtners vorkommt. Die größten Unterschiede liegen jedoch in der Wahl des Bildausschnitts, in der Positionierung der Figuren im Bildfeld und im Betrachterstandpunkt. Während in Clovios Version ein angemessener Abstand eingehalten wird, rückt in Sprangers *Noli me tangere*-Komposition der Betrachter empfindlich nahe an das Geschehen heran. Die Figuren sind somit an den Armen durch den Bildrand beschnitten und füllen beinahe vollständig die Bildfläche aus. In dem älteren Stich hingegen werden sie nicht vom Bildraum bedrängt und haben daher genügend Fläche, um raumgreifende Bewegungen mit ausgebreiteten Armen vornehmen zu können. Spranger bringt die beiden Handelnden auf kleinem Raum zusammen und lässt somit den leeren Spalt zwischen Christus und Maria Magdalena verschwinden, in dem bei den bisher aufgezeigten Beispielen meist das *Noli me tangere* in der Gestik Raum gefunden hat. Diese Verdichtung hat zur Folge, dass das durch den aufrechten Zeigefinger ausgesprochene Gebot des Nicht-Berührens allein durch die Nähe der beiden Figuren zueinander kaum eingehalten werden kann. Christus ist als Gärtner so dicht an die Trauernde herangetreten, dass man als Betrachter vermuten kann, dass sich zumindest schon die Mäntel streifen. Durch das Drehen der gesamten Komposition in die Diagonale erzeugt Spranger somit eine für den Betrachter spannende Unsicherheit. Selbst bei noch so genauem Hinschauen ist nicht auszuschließen, dass aufgrund der Nähe eine Berührung der beiden Figuren trotz Verbots stattfindet. Erzeugt wird diese Ungewissheit durch das Negieren von etwas ikonografisch Notwendigem: dem Abstand zwischen beiden, der nun bei Spranger nicht mehr vorhanden ist.

506 Als Beispiel sei hier Sprangers *Bekehrung des Hl. Paulus* genannt, welches er frei nach einer Zeichnung von Giulio Clovio auf Kupfer gemalt hat, siehe Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 11, S. 80–81.



Abb. 56 Lucas van Leyden, *Noli me tangere*, 1519, Kupferstich, 132×165 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-1655

Viel eher als Clovios Version, die wie bereits erwähnt seitenverkehrt gedacht werden muss, scheint sich Spranger mit der bei Zeitgenossen bekannten und verbreiteten Komposition Dürers aus der *Kleinen Passion* auseinandergesetzt zu haben, finden sich doch hier dasselbe Schaufelmotiv und eine ähnliche Physiognomie Christi wieder. Allerdings wirkt auch hier im Vergleich die Komposition des Gemäldes durch die Drehung der Maria Magdalena und die Nähe der Figuren gestaucht.

In keinem der bisher aufgeführten Beispiele liegt jedoch ein phänotypisches Vorbild für die Wahl des Bildausschnitts vor. Spranger scheint sich bei dieser Bilderfindung im Vergleich mit anderen Künstlern, die ihm bekannt gewesen sein konnten, einer langen Darstellungstradition bezüglich der Positionierung der Figuren zueinander gänzlich zu verweigern. Viel eher lässt sich seine Bildidee als Amalgam unterschiedlicher Darstellungstraditionen lesen. Dabei überrascht seine Wahl des Ausschnitts. Fündig wird man im Werk Lucas van Leydens, von dem ein 1519 datierter Kupferstich des gleichen Themas ein Vorbild gewesen sein könnte (**Abb. 56**). Es ist bekannt, dass Rudolf II. nicht nur diverse Druckstöcke von Dürer und Aegidius II Sadeler, sondern auch von van Leyden besessen und gemeinsam in der Kunst- und Wunderkammer

aufbewahrt hatte.[507] Darüber hinaus verfügte er über eine umfangreiche Sammlung, sodass Spranger, der selbst wiederum eine große Grafiksammlung besaß, dieser Stich gewiss bekannt gewesen sein dürfte. Der Vorwurf der eklektischen Zusammenstellung von bekannten Elementen aus unterschiedlichen Werken, dem sich Sprangers Kunst noch Mitte des 20. Jahrhunderts ausgesetzt sah, ist unter dem Aspekt der *Imitation* und *Aemulatio* komplett zu entkräften, wie bereits zuvor ausführlich diskutiert wurde.

Geschaffen für die Gemäldegalerie des Kaisers und somit für ein kunstliebendes und gelegentlich kennerschaftliches Publikum, bietet diese Komposition ausreichend Möglichkeiten zur Konversation. Das bewusste Einbeziehen eines Betrachters durch die Geste des angeschnittenen Arms und den führenden Blick Maria Magdalenas lässt den erhobenen Zeigefinger Christi auch zum mahnenden Zeichen für die Personen vor dem Gemälde werden. Doch diese einzige Auslegung der Funktion genügt nicht, um den Facettenreichtum in Sprangers Gemälde zu fassen. Neben diesem Spiel mit Darstellungstraditionen und einem Einbeziehen des Betrachters enthält die Szene *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* in dieser Komposition noch dazu eine stark erotische Komponente, die zunächst bei einem Werk mit religiösem Inhalt verwundern dürfte. Neben dem Offensichtlichen, die bereits erwähnten durch das Oberkleid hindurchschimmernden Brustwarzen, wirkt auch die verzückte Geste der Hände erotisch: Während Maria Magdalena mit der einen beinahe kokett den Seidenschal befingert, umspielt sie mit der anderen den Rand des Gefäßes. Ihr diagonal nach hinten gerichteter Blick erinnert an die häufig erotisch aufgeladenen Darstellungen der büßenden Sünderin, die sich als Bildthema bei den rudolfinischen Künstlern ebenfalls einer gewissen Beliebtheit erfreut hat.[508] Doch ist dadurch noch nicht ausreichend erklärt, warum gerade diese Bilderfindung Sprangers so häufig wiederholt wurde.

5.1.2 Kupferstiche und Kopien

Aufschluss soll daher die Analyse der Rezeptionsreihe geben, wobei zunächst von den der Invention folgenden Kupferstichen ausgegangen wird, um dann nach der Untersuchung der gemalten Kopien Rückschlüsse auf das Transfermedium ziehen zu können. Im Anschluss daran soll nach Möglichkeit versucht werden, die ursprüngliche Funktion einer jeden Kopie zu rekonstruieren, da hier Indizien für die zeitgenössische Beurteilung der Bildidee Sprangers gefunden werden können. Daran anknüpfend und

507 Vgl. Bauer/Haupt 1976, S. 104: „Ein Kästlin, darinne sein nachgenante geschnittene Kupfer. 1984. In der understen schubladen ligen erstlich ein groß kupfer von *Eg: Sadeler* geschnitten, sein *Palass et Musae*, des *B. Sprangers invention*. 1985. Ein kupfer von A. D.f *Albrecht Dürer* geschnitten, ist *st. Eustachius*.“

508 Zu übertragen ist diese Beobachtung auch auf die vielen Kopien nach Joseph Heintz’ d. Ä. *Büßender Maria Magdalena,* vgl. Zimmer 2008; Vácha 2010; Zimmer 2011.

aufgrund der neuen Erkenntnisse kann auf die anfangs gestellte Behauptung zurückgegriffen werden: Die rudolfinische Kunst hat nach dem Tod Rudolfs II. kein Ende gefunden, sondern die europäische Kultur weiterhin mitgeprägt. Gezeigt werden soll diese Prägung vor allem an den Inventionen Sprangers, die nicht nur bei Zeitgenossen von großer Beliebtheit waren.

Blickt man zunächst auf die Kupferstiche, muss man sich bewusst machen, dass bereits hier eine große Transferleistung vorliegt. Es war ein enormes Abstraktionsvermögen der Kupferstecher notwendig, um die meist schnell ausgeführten Vorzeichnungen bzw. buntfarbigen Gemälde in das eigentliche Medium zu übertragen. Dabei gingen sie mit großer Interpretationskraft diese Aufgabe an, indem sie durch eine Vielzahl von Grauabstufungen eine Farbigkeit treffen mussten, die wie bei diesem Beispiel die Tiefe der Landschaft und die Plastizität der Figuren erzeugen.[509]

Auf den ersten Blick scheint der Kupferstich von Jan I Sadeler zu dem Typus der Reproduktionsstiche zu gehören. Diese Vermutung wird ebenfalls durch die am unteren Plattenrand gesetzte Beschriftung „Pinxit Barth : Sprãger, Joann : Sadeler sculps[it] : et dedic[avit] :“ gestützt (**Kat.-Nr. B 2**). Damit wird eine gemalte Vorlage, ein Gemälde, als Vorbild für Sadelers Stich festgesetzt. Es fallen trotzdem bei genauem Vergleich der heutigen Erscheinungsform der Tafel mit dem Kupferstich einige Abweichungen auf. Schon am unteren linken Bildrand der Grafik wachsen aus dem angeschnittenen Rand kleine Blätter hervor, die im Gemälde nicht zu erkennen sind. Allerdings ist die Malschicht nicht an allen Stellen erhalten und wurde insbesondere an den Rändern stark in Mitleidenschaft gezogen.[510]

Der Armreif an Maria Magdalenas linkem Handgelenk als ein Zeichen für ihre Herkunft aus wohlhabendem Hause ist ein wenig schmaler gebildet als im Gemälde zu sehen. Eine weitere Änderung, und damit auch die markanteste im Kupferstich, wird in dem Landschaftsausschnitt an der rechten oberen Bildecke sichtbar. Spranger setzte vor die Stadtkulisse Jerusalems, in grünblauem Nebel versunken, die drei Kreuze wie in Weißhöhung in das Tal hinein, und zwar lediglich mit knappen, ungenauen Pinselstrichen. So bleibt unklar, ob die Kreuze leer sind oder nicht. Auf dem Kupferstich sind sie deutlich sichtbar auf dem Hügel am rechten Bildrand zu sehen. Während das mittlere Kreuz bereits leer ist, hängen an den flankierend schräg dazu stehenden Kreuzen noch die Leidensgenossen Christi. Ist Sadeler hier von der Vorlage abgewichen? Diese Annahme muss revidiert werden. Vor dem gereinigten Original erscheinen auf dem Hügel, an der gleichen Stelle wie im Kupferstich, die Ansätze von

509 Vgl. Tobias Pfeifer-Helke: Stichnachzeichnungen. In: Thomas Ketelsen et al. (Hrsg.): *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die Niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie* (= Bestandskataloge des Kupferstich-Kabinetts). Köln 2011, S. 325–326, hier S. 325.

510 Grund hierfür sind sicherlich die vielen Transporte durch die häufigen Besitzerwechsel, siehe Provenienz Kat.-Nr. B 1. Der Restaurierungsbericht war bisher noch nicht einsehbar und würde weitere Aufschlüsse darüber geben.

Kreuzbalken in einem weißlichen Grünton (**Abb. 57**). Die wie Kreuze anmutenden Striche gehören eher zur abreviaturhaft gesetzten Silhouette der Stadt. Es ist wohl dem schlechten Zustand der Malschichten und diversen Reinigungen zuzuschreiben, dass die Kreuze nicht erhalten sind. Somit hätte sich Sadeler an dieser Stelle penibel an die Vorlage gehalten. Für diese Annahme spricht ebenfalls Sprangers ansonsten textnahe Darstellung. Gemäß der biblischen Erzählung wurden die Kreuze auf dem Berg Golgatha aufgestellt, sodass eine Positionierung im Tal, welches noch dazu stark vernebelt und undeutlich ausgeführt ist, nicht nur der Quelle widersprechen würde, sondern auch kompositorisch unglücklich gelöst wäre. Die weißen Linien vor den Toren der Stadt, bisher als Kreuzgruppe identifiziert, sind eher der Stadt zuzuordnen.



Abb. 57 Bartholomäus Spranger, *Noli me tangere* (Detail Kat.-Nr. B 1)

In der Darstellung gelingt es Sadeler also, im Kupferstich eine genaue Wiederholung des Gemäldes zu leisten. Die Schwierigkeit dieses Transfers liegt an anderer Stelle. Durch den dominanten Lichteinsatz lässt Spranger Licht- und Schattenpartien stark kontrastieren, einzelne Bildpassagen liegen beinahe völlig im Dunkeln. Die Herausforderung an den Kupferstecher bestand nun darin, diese dunklen Tonwerte im grafischen Medium zu imitieren, ohne die Schraffenverbünde zu verwaschen oder gar die Details des Vorbilds unkenntlich zu machen. Und genau hier liegt die Qualität Sadelers begründet: In seinem Stich sind vor allem jene Details deutlich erkennbar, die auf dem Gemälde stark verschattet oder unpräzise ausgebildet sind. Neben den

einzelnen Schmuckdetails im Haar von Maria Magdalena und einer genauen Ausführung von Gewandfalten sind es besonders die Nagelwunden Christi, dessen Blick und die Kreuzgruppe im Hintergrund, die – aufgrund von starker Verschattung oder schneller, teils flüchtiger Malweise im Gemälde – im Stich dominanter wirken. Vor allem die unter dem Gewand hervorragenden Brustwarzen Maria Magdalenas erhalten im Vergleich zu dem Gemälde einen aufreizenderen Charakter. Darüber hinaus präzisiert der Titulus über der Darstellung den Moment. Ähnlich einem Ausruf wird hier die Szene pointiert: „MARIA: RABBONI.", das als ‚Maria ruft Rabboni (Meister)' gelesen werden kann und auf die Vulgata-Übersetzung hindeutet.

Auch wenn der Vorteil des Kupferstichs im Vergleich zur gemalten Variante vor allem in der Wiedergabe von Details liegt, vermag er jedoch die Volumina nicht in Gänze abzubilden. Das Gemälde wirkt insbesondere durch die kontrastreiche Hell-Dunkel-Führung und den aus dem Dunkel hervortretenden Christus um einiges tiefer als der monochrome Druck. Daher erscheint das Gesicht Christi in Sadelers Umsetzung bei Weitem flacher und weniger bewegt als im Vorbild.

In der Regel wird der Kupferstich nach 1591 angesetzt, da das datierte Gemälde hier einen *terminus post quem* vorgibt. Auch die unter das Bildfeld gesetzte Inschrift gibt weitere Informationen:

> PRO ILLUS.tri AC GENERO.so D[omi]no D.JOANNI LIBE^ro^ BARONI À SPRINZENSTAIN ET NEUHAUS, S.[a]cra[e] C.[casa]re M.[aiesta]ti ET SERENISS.[imo] FERDINANDO ARCHIDUCI AUSTR.iae etc. À Cons. /

Gewidmet Johann Albrecht Baron von Sprinzenstein und Neuhaus, ist bisher keine genauere Datierung möglich gewesen. Dem *Universallexikon* von Johann Heinrich Zedler ist zu entnehmen, dass Sprinzenstein von seiner Anstellung bei Ferdinand II. von Tirol um 1590 in den Dienst Erzherzog Maximilians als oberster Proviantmeister wechselte, um kurz darauf bei Herzog Wilhelm von Bayern als Geheimer Rat tätig zu werden.[511] Allerdings entbehrt die Quelle präziserer Angaben und die Bezeichnung „um das Jahr 1590"[512] lässt durchaus einen gewissen Spielraum zu. Es bleibt also zu vermuten, dass der Stich in zeitlicher Nähe zum Gemälde entstand, sodass die sich rasch ändernden Anstellungsverhältnisse nicht berücksichtigt werden konnten.

So unsicher wie die Datierung bleibt auch der Grund für die Widmung. Während Annette Strech noch annimmt, dass die Widmung an den kaiserlichen Beamten wohl allein von Jan I Sadeler ausgeht,[513] sieht Dorothy A. Limouze den Hofkünstler in den Prozess integriert: „While the dedications were authored by the court artist

511 Zedler, Bd. 39 (Spif-Sth), Sp. 514–515.
512 Ebd., Sp. 514.
513 Siehe Annette Strech: *Druckgraphik nach Bartholomäus Spranger (1546–1611). Kupferstiche 1573–1610,* 2 Bde. Mag. FU Berlin 1996.

Spranger, the prints no doubt introduced Jan Sadeler's virtuosity to potential patrons."[514] In der Regel versuchten Künstler, durch eine Widmung einen möglichen Auftraggeber oder Fürsprecher für sich zu gewinnen. Beweggründe könnten finanzieller Natur gewesen sein oder der strategischen Karriereplanung gedient haben. Die Familie Sadeler beherrschte diese Form der Diplomatie durchaus. Denn bereits zehn Jahre zuvor hatte Jan I Sadeler bei Kaiser Rudolf II. um ein Privileg für seine Drucke gebeten.[515] Als Fürsprecher konnte er Graf Otto Heinrich von Schwarzenberg, einen einflussreichen böhmischen Adeligen, gewinnen, dem er erst kurze Zeit zuvor einen Porträtstich gewidmet hatte.[516] Das Privileg wurde zunächst auf zehn Jahren angesetzt, mehrmals verlängert und wurde noch beim hier besprochenen Druck durch die Inschrift „cu[m] privilegio S.[acrae] C.[aesareae] Maiestat.[is]" eingesetzt.[517]

Vorstellbar wäre, dass auch mit dieser Widmung ein Versuch unternommen wurde, einen möglichen Auftraggeber zu gewinnen. Da Spranger in dieser Zeit bereits eine gut besoldete Stelle als Hofkünstler in Prag innehatte, wird wohl eher Jan I Sadeler die treibende Kraft hinter dieser Vervielfältigung gewesen sein. Dafür spricht ebenfalls, dass er zusammen mit seinem Bruder Raphael zwei weitere Stiche Johann Albrecht Sprinzenstein widmete.[518] Mit den gleichen Titularen versehen, scheint der Stich *Noli me tangere* nach Spranger zu einer kleinen Kampagne gehört zu haben, um die Gunst des Barons zu gewinnen, der bis zu seinem Tod 1598 stets hohe Ämter an diversen Höfen bekleidete.[519]

Dass sich der Stich recht großer Beliebtheit erfreute, zeigt eine gleichsinnige Kopie im Kupferstich von Eli du Bois, der laut Inschrift von Nicolas de Mathonière (1573–1640) verlegt wurde, einem weitgehend unerforschten Verleger, der wohl um 1610 tätig war (**Kat.-Nr. B 2 a**).[520] Die Widmung wurde jedoch geändert und einem

514 Limouze 1997, S. 173.

515 Vgl. Voltelini 1894, S. LXXX, Reg. 11938; zur Sadeler-Kupferstecherdynastie vgl. Rute M. Edquist: *Sadeler Catalogue. Catalogue of the Prints of the Sadeler-Family at the Baillieu Library.* Melbourne 1990; Isabelle de Ramaix (Hrsg.): *Les Sadeler, graveurs et éditeurs* (= Bibliothèque Royale Albert I., Bd. 233). Ausst.-Kat. Bibliothèque Royale, Brüssel. Brüssel 1992.

516 Siehe Limouze 1997, S. 173; die Quellen sind nachzulesen bei Voltelini 1894, S. LXXX–LXXXII, Reg. 11938, 11939, 11949.

517 Vgl. Limouze 1990, S. 30–31: „Accordingly, the documents which exists regarding privilegia, which were early, government-implemented patents, giving permission to publish and protection against illegal copying by other printmakers, imposed both religious and political censorship on a printmaker's subject matter." Korrespondenz publiziert bei Voltelini 1894, S. LXXX–LXXXII, Reg. 11938, 11939, 11949.

518 Bei den anderen Stichen handelt es sich um zwei querformatige Stiche mit Küchen und Gastmahlthema nach Kompositionen Jacopo Bassanos, vgl. Dieuwke de Hoop Scheffer (Hrsg.): *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*. Bd. 21: *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II., Text.* Amsterdam 1980, Nr. 199, 200.

519 Vgl. Zedler, Bd. 39 (Spif-Sth), Sp. 514–515.

520 Ein datierter, von Mathonière verlegter Druck mit einer *Huldigung zur Krönung von Louis XIII.* nennt das Jahr 1610 als Datum, siehe Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, HB24899,

allgemeinen Verwendungszweck zugeführt. Oberhalb der Darstellung ist „S. Maria Magdalena" zu lesen. Somit steht nicht mehr der narrative Charakter der Bibelerzählung im Vordergrund, es handelt sich nun vielmehr um eine Heiligendarstellung. Erklärend wurde dann unter das Bild eine verkürzte Beschreibung der Szene auf Latein gesetzt. Sprangers Bilderfindung wurde durch das Weglassen der Widmung und der dadurch erfolgten Herauslösung aus dem höfischen Kontext für den französischen Markt aufbereitet.

Eine von der Forschungsliteratur bisher kaum beachtete weitere Bilderfindung Sprangers verkompliziert die Sachlage. Gestochen von Aegidius II Sadeler, lässt sich eine andere Version des gleichen Themas in vielerlei Kopien wiederfinden (**Kat.-Nr. Bildreihe C**). Derselbe Titel führte zu fehlerhaften Abbildungen[521] oder der vorschnellen Annahme, der Stich von Aegidius II sei lediglich eine Inverskopie von Johanns Druck.[522] Wie der direkte Vergleich beider Kupferstiche jedoch zeigt, ist dies nicht der Fall.

Auf den ersten Blick trügt die Ähnlichkeit der Komposition und der Bildaufteilung. Bei beiden wird das hochrechteckige Format von einer darunterliegenden Inschrift begleitet. Sowohl die Positionen der Figuren und die nahe an den Betrachter gerückte Maria Magdalena als auch der sie überragende Christus auf der linken Bildseite lassen bei beiden Stichen einen Landschaftsausblick im rechten oberen Bildviertel zu. Während diese formalen Merkmale übereinstimmen, weichen die beiden Versionen bei genauerer Betrachtung deutlich voneinander ab.

Zwar wird der Betrachter ebenfalls durch den nach hinten gerichteten Blick Maria Magdalenas auf den Christus in Gärtnergestalt geführt, hier jedoch bleibt ihm der Zutritt zur Szene durch ihren als Grenze fungierenden aufgestützten Arm verwehrt. In einer ebenso eleganten wie artifiziellen Torsion hält sie in ihrer Bewegung inne. Der an sie herangetretene Christus ist in Aegidius II Sadelers Stich nun mit entblößter Brust in vollkommen idealisierter Schönheit zu sehen, wobei die Zeichen seines Kreuzestods sowohl an seiner rechten Seite als auch an der erhobenen Hand deutlich zu erkennen sind. Dabei entspricht er mit dem fein gezwirbelten Bart, den halblangen Locken und einem spitzen Schnauzer der Mode in Sprangers Zeit. Der Gärtnerhut wirkt dem folgend mit einem Aufschlag koketter, wobei auch hier die breite Krempe den gesenkten Blick verschattet. Bei dieser Figur ist ebenfalls eine Torsion innerhalb des Körpers zu erkennen, die das Ergebnis einer vorausgegangenen Bewegung zu sein scheint. Im Herantreten und gleichzeitigen Zurückweichen durch Kopfdrehung und Handgeste vor der Berührung, entsteht ein Moment der Spannung.

Neben diesen offensichtlichen Abweichungen gestaltet sich auch die Landschaft in dem jüngeren Stich anders, als es noch bei dem Gemälde oder dann bei Jan I Sadelers

http://objektkatalog.gnm.de/objekt/HB24899 [Stand: 01.08.2022], vgl. Strech 1996, Bd. 2, Nr. 61, S. 49.

521 Vgl. Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, S. 184, Abb. 4.

522 Vgl. *TIB,* Bd. 72, S. 102.

Reproduktion der Fall ist. Eine dunklere Partie, lediglich durch einen umwucherten Baumstamm gebildet, hinterfängt Maria Magdalena. Die Verortung der Figuren in dem Garten wird durch den deutlich sichtbaren rautenförmigen Zaun betont. Dahinter wiederholt Spranger bzw. Aegidius die gleiche Torformation und den diagonal rechts dahinter aufragenden Kreuzigungsberg. Der Ausblick auf Jerusalem mit seinen überkuppelten Häusern erstreckt sich nun bis an die linke Bildkante über einen weiteren Bildraum und endet nicht in einem Bergmassiv, sondern in sanften Hügeln.

Während man aufgrund des geänderten Lichteinfalls denken könnte, Aegidius' Version sei eine seitenverkehrte Wiedergabe einer Spranger-Zeichnung, zeigt die auf dem Stich korrekte Position der Seitenwunden, dass dem nicht so ist. Mit gewissem Aufwand wurde die heute unbekannte Vorlage seitenverkehrt gestochen. Die formal ähnliche Positionierung der Figuren ist demnach beabsichtigt und kein Ergebnis des Druckvorgangs.

Noch offen ist, in welchem Bezug diese zweite Version des gleichen Themas zu dem Gemälde sowie zu dessen Nachstich steht und was mit einer Neuauflage bezweckt werden sollte. Diese Fragen sind nicht eindeutig zu klären. Bisher wurde vermutet, dass Spranger in einem gewissen zeitlichen Abstand das Bildthema erneut aufgegriffen hat, um es seiner veränderten Figurenauffassung anzupassen. Man sieht sich an vergleichbare Konstellationen wie bei der Wiederholung des Themas *Odysseus und Kirke* erinnert (**Abb. 58, 59**). Ganz auszuschließen ist jedoch nicht, dass Spranger diese unterschiedlichen Auffassungen des Themas gleichzeitig vorbereitete, eine für die Ausführung des Gemäldes auswählte und die andere später einer neuen Bestimmung zuführte. Dass es sich bei diesem Stich nicht um eine Reproduktion handelt, belegt die Nennung Sprangers als Erfinder dieser Bildidee: „B. Spranger invent.“ Es hat demnach kein Gemälde dieser Art als Vorlage gegeben und Aegidius hat auch nicht selbstständig die Version seines Onkels verändert. Die Bildunterschrift zu der von Aegidius II Sadeler gestochenen Version ist weder mit einer Widmung noch mit dem Hinweis auf das kaiserliche Privileg versehen, was gegen einen Zweck als Geschenk oder als offizieller Auftrag vom Hof spricht.

Viel eher wird die Komposition durch die Inschrift einer allgemeingültigen und vielseitig interpretierbaren Bedeutung von göttlicher Liebe zugeführt:

> Te simul abscondis; simul et vis CHRISTE videri: / Hinc flet, téque unâ, quaerit Amans, et habet. /
>
> Ludere gestit Amor: turpes abscedite lusus; Bellé et DIVINUS ludere nouit AMOR

Damit ist es wahrscheinlich, dass Aegidius II Sadeler und Spranger in Zusammenarbeit diese Druckgrafik für einen stetig größer werdenden Markt und eine sich ebenfalls vergrößernde Käuferschaft erstellt haben.



Abb. 58 Bartholomäus Spranger, *Odysseus und Kirke*, um 1580/1585, Öl auf Leinwand, 108 × 72 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 1095

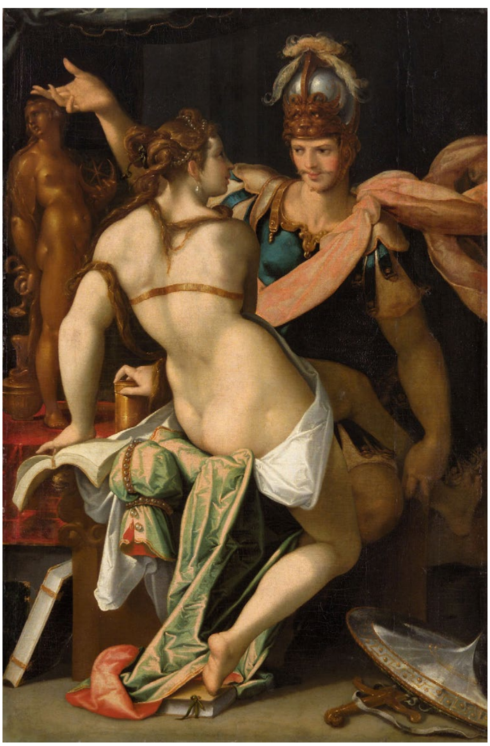


Abb. 59 Bartholomäus Spranger, *Odysseus und Kirke*, um 1586/1587, Öl auf Leinwand, 110 × 73,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 1099

In der Kooperation beider Künstler wird eine doppelte Auseinandersetzung mit dem Vergangenen erreicht. So kann der Hofkünstler eine alte Komposition auf einen zeitgemäßen Geschmack hin aktualisieren; und der Stecher kann bei der Ausführung desselben Sujets in einen innerfamiliären Wettstreit treten. Vermutlich hat Aegidius den Stich noch vor seiner Anstellung am Hof umgesetzt. Dafür sprechen neben dem fehlenden Privileg auch die Quellen, nach denen er schon ab 1600 religiöse Bildthemen nach Sprangers Entwürfen stach, aber erst ab 1605 mit 25 Florin Besoldung in den Rechnungsbüchern auftaucht.[523]

Ungeachtet dessen gelang beiden Künstlern eine Komposition, die lange Zeit einen gewissen Käufergeschmack zufriedenstellte. Dies ist sowohl den insgesamt sieben Kopien und Nachstichen als auch diversen Neuauflagen derselben Druckplatte durch unter anderem den Neffen Marco Sadeler (um 1660) zu entnehmen (**Kat.-Nr. C 1 b**). Da, wie bereits deutlich betont, kein Gemälde als Vorbild für diese Stiche gedient hat, gilt es, bei den vielen Gemälden dieser Bilderfindung genauer hinzusehen.

5.1.3 Untersuchung der Rezeptionsfolgen

Die Forschungsgeschichte zu den sogenannten Kopien nach Sprangers Gemälde *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* in Bukarest und den Kupferstichen nach seinen Inventionen verdeutlicht, dass man sich bisher nicht mit den Werken als eigenständige Objekte auseinandergesetzt hat. Im aktuellen Werkkatalog beispielsweise werden als Kopien des Gemäldes eine Version in Williamstown und eine in Köln genannt.[524] Während das erste Werk noch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gemälde Sprangers vorzuweisen hat (**Kat.-Nr. B 3**), folgt das zweite eindeutig dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler und nicht dem Bukarester Vorbild (**Kat.-Nr. C 5**). Einzig aufgrund des identischen Titels nahm man eine Abhängigkeit an, ohne weitere Recherchen vorzunehmen. Gleiches zeigt sich dann auch bei den beiden Sadeler-Stichen, die sogar subsummiert unter einer gemeinsamen Katalognummer behandelt werden. Dort sind drei Zeichnungen lediglich mit Standort und Inventarnummer aufgelistet, wobei keine Differenzierung stattfindet, welcher der beiden doch sehr unterschiedlichen Kompositionen gefolgt wird (**Kat.-Nr. B 15, C 11, C 13**).[525] Es muss jedoch gefragt werden, ob diese Vernachlässigung und die damit einhergehende Ungenauigkeit aus gutem Grund geschehen ist. Galten die Werke doch lange Zeit in der Kunstgeschichte als nicht kreative Wiederholungen einer fremden Bildidee. Dieses Vorurteil soll nun

523 Vgl. Limouze 1990, S. 148; Hausenblasová vermutet, dass er zuvor fälschlich unter den Goldschmieden geführt wurde, da man ihn bereits früher in Prag vermutete, siehe Hausenblasová 2002, S. 415; ebenfalls Limouze 1997, S. 174.

524 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, unter Nr. 59, S. 132.

525 Vgl. ebd., Nr. 208, 209, S. 322–323.

zunächst untersucht und dann gegebenenfalls vollständig ausgeklammert werden, um in einer ausführlichen Beschäftigung mit dieser Bildreihe zu belegen, dass die Kopien als scheinbar minderwertigen Objekte eine epistemische Aussagekraft besitzen.

Ausgehend von der *Inventio* werden hier nun gemäß der vergleichenden Methode Vorbild, Kupferstich und Kopie einander gegenübergestellt. Dabei ist anzumerken, dass die Abfolge der Untersuchungen keine Hierarchisierung oder Abhängigkeit der Kopien untereinander suggerieren soll. Es wurde versucht, chronologisch vorzugehen, wobei in manchen Fällen ein eindeutiger Entstehungszeitpunkt nicht bekannt ist. Da eine größere zeitliche Nähe von Jan I Sadelers Stich zu dem Gemälde in Bukarest angenommen werden kann, soll auch parallel zur bisherigen Reihenfolge mit dieser Version begonnen werden.

5.1.3.1 Version 1: Bartholomäus Spranger und Jan I Sadeler

Bisher sind 17 Wiederholungen in unterschiedlichen Gattungen von *Christus erscheint Magdalena als Gärtner* bekannt, die dem Gemälde Sprangers in Bukarest zu folgen scheinen und, sofern sie der Forschung bekannt waren, bisher als Kopien desselben angenommen wurden (**Kat.-Nr. B**). Dabei handelt es sich um Gemälde, Hinterglasmalerei, Zeichnungen und um ein Relief in Alabaster. Einige dieser Objekte sind datiert, sodass sich eine Zeitspanne von ungefähr 1599 bis 1734 ergibt, wobei die meisten Werke um 1600 anzusiedeln sind. In ihren Maßen bleiben alle unter dem Format des Gemälde Sprangers in Bukarest, weichen jedoch auch meist von der Größe des Stichs ab. Verwunderlich ist darüber hinaus, dass die gemalten Kopien in ihrer Farbigkeit in keiner Weise dem Vorbild entsprechen. Während einige Werke heute nicht mehr ausfindig gemacht werden können, ergibt sich aus der Untersuchung der anderen ein gewisses Bild über die Nachwirkung von Sprangers Bilderfindung. Während die meisten dem Kupferstich Sadelers in den Maßen stark ähneln, sticht das Gemälde in Williamstown durch sein relativ großes Format aus der Reihe hervor (**Kat.-Nr. B 3**). 1963 vermachte ein Sammlerehepaar es dem Williams College Museum of Art.

Im Vergleich mit Sprangers Werk wird schnell klar, dass dieses nicht als Vorbild gedient haben kann. Das Gesicht Christi erscheint flacher und breiter, auch die grazile Drehung Maria Magdalenas wirkt in dem Williamstown-Gemälde starrer. Die Baumwipfel rechts hinter dem Gärtner und die Hintergrundgestaltung weichen deutlich voneinander ab. Vor allem die scharfen Konturen des Faltenwurfs, der starre Blick Maria Magdalenas und das eher in der Fläche angelegte Gesicht Christi sind auf dem Kupferstich Jan I Sadelers zu finden (**Kat.-Nr. B 2**). Daraus lässt sich schließen, dass der unbekannte Maler dieses Gemäldes auf den Kupferstich oder einen der seitengleichen Nachstiche zurückgegriffen hat (**Kat.-Nr. B 2 a, b**). Die starken Abweichungen in der Farbigkeit lassen darüber hinaus ebenfalls vermuten, dass der Maler das Vorbild in der Prager Gemäldegalerie nicht kannte. Er entschied sich dafür, Christus

in einen farbigen Mantel zu hüllen, um das einfache Braun des Gärtnergewands aufzuheben. Dabei knüpfte er an die Tradition des roten Manteltuchs bei Auferstehungsdarstellungen an. Beim Inkarnat entschied er sich für eine gedeckte Variante bei beiden Figuren, sodass die Kontraste zurückgenommen erscheinen. Auch wenn das Gemälde heute ein wenig nachgedunkelt erscheint, ist in der Farbigkeit eine eher gemäßigte, ins Rötliche neigende Palette zu erkennen. Vor allem in der Landschaft ist dieses Vorgehen erkennbar.[526] Diese wiederum ist weitaus weniger detailliert, als es der Stich vorgibt, fehlen doch sowohl die Marien hinter dem Tor als auch die Kreuze auf dem Berg. Zudem fehlen weitere Details der Grafik wie die kleinen Pflanzen auf dem Sarkophag am unteren Bildrand.

Vermutlich war dem wiederholenden Künstler bzw. dem Auftraggeber dieses Gemäldes nicht an der Texttreue des Themas gelegen. Sein Interesse galt eher der Geste sowie den agierenden Figuren, die sich deutlicher vom Hintergrund abheben, als es beim Gemälde und auch beim Stich von Sadeler der Fall ist. Dafür spricht ebenfalls die Vergrößerung des Motivs in ein Format, welches für eine Gemäldegalerie angemessen wäre. Die Qualität der Malweise und das gekonnte Übertragen in eine plausible Farbigkeit sprechen eher für eine gezielte Produktion für einen Auftraggeber, wobei diese These aufgrund der fehlenden Quellenlage nicht belegbar ist.

Eine gänzlich andere Farbigkeit im Vergleich zu diesem Gemälde und dem Vorbild in Bukarest zeigt sich in einem Werk im Historischen Museum Frankfurt (**Kat.-Nr. B 4**). Das Täfelchen gehört zu den qualitätvolleren Kopien aus dem sogenannten Prehn'schen Miniaturenkabinett, einer aus 32 Holzkästen bestehenden kleinen Bilderakademie mit über 800 Kleinbildern. Der Konditormeister Johann Valentin Prehn (1749–1821) erstellte in den Kästen im Kleinformat Hängungen nach dem Vorbild barocker Bilderwände (**Abb. 60**). Der genaue Ankaufprozess und wie das Gemälde in die prehnsche Sammlung gelangte, ist unbekannt. Für das Kabinettchen wurden die Bilder einer assoziativen Logik folgend in Pendants angeordnet, was zu einem Spiel mit der Kombinatorik anregen sollte. Die heutige Erscheinungsform ist eine Rekonstruktion von 1988 und wurde einem älteren Versteigerungskatalog entnommen. Das kleine Gemälde auf Kupfer wurde mit einem eigens angepassten Rahmen aus vergoldetem Tragant versehen und in einen Holzkasten mit anderen kleinformatigen Bildern eingepasst.[527] Das mittlerweile zugekittete Loch am oberen Bildrand deutet auf eine frühere direkte Hängung mittels Nagel hin.

526 Der Einschätzung Sobotiks, es könne sich wohl um einen venezianisch geschulten Maler, der an Hans von Aachen erinnert, handeln, kann an dieser Stelle nicht verifiziert werden, siehe Kent Sobotik (Hrsg.): *Central Europe 1600–1800*. Ausst.-Kat. Ringling Museum of Art, Sarasota [FL]. Sarasota [FL] 1972, S. 7–8.

527 Vgl. Julia Ellinghaus, Wolfgang Cilleßen: Bilder-Akademie. Das Gemäldekabinett des Konditormeisters Johann Valentin Prehn (1749–1821). In: Frank Berger et al. (Hrsg.): *Frankfurter Sammler und Stifter. Eine Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt* (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 32). Frankfurt am Main 2012, S. 73–97, hier S. 78, 96–97.



Abb. 60 Carl Morgenstern, *Das Kabinett des Johann Valentin Prehn*, 1829, aquarellierte Zeichnung, Frankfurt am Main, Historisches Museum Frankfurt, Inv.-Nr. hmf B 639

Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass dem Maler der Kupferstich von Jan I Sadeler als Vorlage zur Verfügung stand. Zu erkennen ist dies nicht nur an den sehr genauen Übernahmen der Umrisse, sondern auch an den im Kupferstich vorgenommenen Abweichungen im Vergleich zum Gemälde.

Dafür spricht ebenfalls das teils starke Abweichen in der Farbigkeit im Vergleich zu Sprangers Gemälde in Bukarest. Während die Farbigkeit in der Gewandung Maria Magdalenas mit einem blauen Kleid über weißem Unterkleid und gelbgoldenem Mantel[528] sich ähnelt, trägt Christus anstatt eines roséfarbenen Hemdkleids und einem stark roten Mantel auf dem Frankfurter Gemälde ein blaues Oberkleid und ein Manteltuch aus dunklerem Purpur.

Vergleicht man weiterhin die Gestaltung des Hintergrunds miteinander, ist in dem kleinformatigen Kupferbild nichts von Sprangers diffusem, scheinbar vernebeltem Landschaftsausblick auf die Stadt wiedergegeben. Auch hier orientierte sich der unbekannte Maler an dem Lineament des Kupferstichs, wobei die Wolkenbahnen horizontaler verlaufen und mithilfe einer kontrastreicheren Farbsetzung eine bedrohlichere

Im Rahmen eines Forschungsprojekts wurde unter der Leitung von Wolfgang P. Cilleßen das Miniaturkabinett erforscht. Die Ergebnisse sind auch online verfügbar: http://bildersammlung-prehn.de [Stand: 01.08.2022].

528 Über die Mantelfarbe ist hier schwer zu urteilen, da es sich um eine spätere Übermalung handelt.

Atmosphäre und eine deutlichere Lichtführung erzeugen, indem in den Häusern und an den Felsformationen dunkle Schlagschatten gesetzt wurden.

Das auffälligste Indiz dafür, dass dem Maler hier der Kupferstich als Vorlage diente, stellt die Inschrift am unteren Bildrand dar. Auf einem der Abbildung vorgesetzten Titulus wurde in einer dem Stich ähnlichen Schrift ebenfalls „MARIA RABBONI“ eingesetzt.

Es gilt somit als erwiesen, dass dem unbekannten Maler der Kupferstich Jan I Sadelers als Vorlage gedient hat. Es stellt sich aber die Frage, auf welcher Ebene hier die Rezeption zu suchen ist. Zur Zeit der Entstehung der kleinen Kupfertafel galt Spranger sicherlich noch als einer der ruhmreichsten Künstler seiner Zeit. Dass darüber hinaus im Kupferstich eben dieser als Inventor ausgezeichnet ist, lässt eine direkte Auseinandersetzung mit der Komposition des Hofmalers vermuten. Zudem macht Julia Ellinghaus darauf aufmerksam, dass das Wissen um den Künstler der Bilderfindung wohl erst nach dem Tod des Sammlers Prehn verloren ging. In einem Restaurierungsbericht aus dem Arbeitsbuch der Familie Morgenstern wird das Gemälde vor 1807 noch als „1 Stük von Spranger Kristus erscheint Maria als Gärnterin rep. auf Kupfer 2“[529] genannt. Der Name des Inventors der Bildidee überlebte die lange Handelsgeschichte. Die Wertschätzung, die das Kunstwerk durch verschiedene Besitzer erfuhr, spiegelt sich auch allein in der Tatsache wider, dass es als sammelwürdig empfunden wurde, obwohl der ausführende Künstler, also der Kopist, unbekannt geblieben ist.

Die Wertschätzung sogar von anonymen Gemälden aufgrund ihrer Bildidee und einer qualitätvollen Ausführung ist bei vielen noch erhaltenen Gemäldekopien nach Spranger zu bemerken. Dabei ist zu beobachten, dass insbesondere Malereien auf Kupferplatten hoch geschätzt wurden. Als das Werk eines Nachfolgers Sprangers wurde 2014 im Auktionshaus Christie’s eine solche Kupferplatte versteigert, die in den Maßen ein wenig kleiner als die Frankfurter Version ist (**Kat.-Nr. B 5**). Vergleicht man diese Tafel mit dem Gemälde in Bukarest, fallen auch hier die gleichen Indizien wie bei den bereits besprochenen Tafeln auf. Am deutlichsten liegt der Unterschied in der farblichen Fassung. Während das Gewand Christi ebenfalls in einem gedeckten Rosé gemalt wurde, divergiert die Farbe beim Mantel, dem Hut und der Gewandung Maria Magdalenas, welche in der Kopie deutlich goldgelber wirkt. Generell werden die Lichtpunkte und Reflexionen wie am Hut in ein eher gelbliches Licht gesetzt.

In den formalen Unterschieden tauchen ebenfalls die gleichen Elemente auf, die bei den bisher beschriebenen Kopien schon gesehen wurden. Christus wurde weitaus weniger verschattet und der Landschaftsausblick detaillierter ausgeführt. Genau wie im Kupferstich lassen sich hier sowohl die Bergformation als auch die auf dem Hügel stehenden Kreuze davor wiederfinden. Aufgrund der geringen Maße dieser Miniatur wurden solche Kleinformen jedoch nur angedeutet.

529 Arbeitsbuch der Familie Morgenstern, Johann Ludwig Ernst oder Friedrich Morgenstern, Arbeitsbuch 1, vor 1807, aufbewahrt in der Bibliothek, Historisches Museum Frankfurt.

Darüber hinaus weist das Gesicht eine flache, in die Breite gehende Gestaltung auf. Es kann demnach davon ausgegangen werden, dass auch hier Jan I Sadelers Stich als Vorlage diente. Es muss allerdings festgestellt werden, dass der Maler aufgrund des kleinen Formats einige Abstriche in der Detailgenauigkeit machen musste. Ein solcher Abstrich betrifft zum einen das Salbgefäß in der Hand der Heiligen, welches am Fuß eine ungeschickte Wiedergabe der Perspektive aufweist. Zum anderen wirkt auch die erhobene Hand Christi durch eine Fehlpositionierung der geschlossenen Finger ungünstig.

Da die Größe und die Proportionen der Gesichter nicht mit dem Kupferstich übereinstimmen, wird hier wohl die Vorlage abgezeichnet und nicht gepaust worden sein. Unter Berücksichtigung dieser Annahme und angesichts des eher schlechten Zustands der Maloberfläche kann trotzdem von einer qualitätvollen Miniatur gesprochen werden. Genau solche auf Kupfer gezeichneten Miniaturen galten im 17. Jahrhundert als beliebte Sammlerstücke für höfische Galerien. Sie stellen dabei nicht nur eine besondere Herausforderung an die Malerei dar, denn diese Technik, Farben auf die glatte Kupferplatte zu setzen, beherrschten nicht viele Künstler. Noch dazu waren sie sehr beliebt, da die Farben besonders haltbar waren und auch sehr strahlkräftig wirkten. Für Kunstkenner an vielen Orten stellen sie damals wie heute wertvolle Sammelobjekte dar, die neben einer Bewunderung für die Technik oder Motive nicht zuletzt wegen ihres glänzenden Materials geschätzt wurden.[530]

Ein Zeugnis besonderer Art, das beinahe als Paradebeispiel die Reichweite des hier besprochenen Motivs über Regionen und Zeiten hinweg belegt, ist ein Kunstobjekt in der Schweiz. Aus der Sammlung des begeisterten Historikers und hauptberuflichen Pfarrers Melchior Estermann (1829–1910)[531] stammt ein kleinformatiges Hinterglasgemälde mit Sprangers Motiv *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner*. Neben der Datierung auf das Jahr 1734 lässt sich das Werk aufgrund der Inschrift als Arbeit der Schweizer Künstlerin Anna Maria Barbara Abesch (1706–1773) identifizieren. Nach der Ausbildung bei ihrem Vater schuf sie ein großes Œuvre, aus dem sich unter

530 Bislang ist die Malerei auf Kupfer eher noch ein Randphänomen der Forschung. Die zeitgenössische Bewunderung dafür im 17. und 18. Jahrhundert konnte jedoch vielfach beobachtet werden, vgl. Adriano Amendola: Collecting Copper Plates between Venice and Rome in the Seventeenth Century. In: *Journal of the History of Collections* 28 (2016), H. 2, S. 161–173; Edgar Peters Bowron: A brief History of European Oil Paintings on Copper, 1560–1775. In: Michael K. Komanecky et al. (Hrsg.): *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575–1775*. Ausst.-Kat. Phoenix Art Museum, Phoenix [AZ] u. a. New York 1998, S. 9–30; Ekkehard Westermann: Copper Production, Trade and Use in Europe from the End of the Fifteenth Century to the End of the Eighteenth Century. In: Michael K. Komanecky et al. (Hrsg.): *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575–1775*. Ausst.-Kat. Phoenix Art Museum, Phoenix [AZ] u. a. New York 1998, S. 117–130.

531 Estermann war Mitglied des Historischen Vereins der Zentralschweiz und hat sich besonders um die Geschichte des Buchdrucks verdient gemacht, vgl. Verzeichnis der 1896 bis 1916 verstorbenen Mitglieder des Vereins. In: *Der Geschichtsfreund: Mitteilungen des Historischen Vereins der Zentralschweiz* 61–70 (1918), S. 187; Fritz Blaser: Luzerner Historiker als Buchdruckgeschichtsforscher (Fortsetzung). In: *Der Schweizer Sammler und Familienforscher* 11 (1937), S. 283–285, hier S. 285.

160 signierten und meist datierten Werke von höchster Qualität eben auch dieses erhalten hat. Heute befindet es sich in der Privatsammlung von Dr. Edmund Müller in Beromünster (**Kat.-Nr. B 16**).

Sehr qualitätvoll wurde von der Künstlerin das Motiv seitenverkehrt umgesetzt. Diese Spiegelung erfordert die Technik der Hinterglasmalerei, da das zu bemalende Glas auf den Stich gelegt wird, um die Vorlage nicht zu beschädigen. In tupfender Weise wurden zunächst Schattenpartien, Details und feine Pigmente aufgetragen, um Schicht für Schicht – vom Dunklen ins Helle – die Form aufzubauen.

Dabei nahm Abesch auch Veränderungen am Hintergrund vor. Während sich im Kupferstich hinter Christus ein dichter Laubwald öffnet, erhält der Betrachter nun einen Ausblick auf ein begrüntes Bergmassiv mit zypressenartigen Bäumen. Selbst wenn dahinter noch das Tor und die Umrisse der abschließenden Berge mit der Grafik übereinstimmen, verzichtete Abesch auf die Kreuze, setzte die Stadt an einen Fluss, der entlang des Horizonts verläuft, und gestaltete sie deutlich größer. Die Anlage von Stadt, Berg und Gewässer erinnert stark an die Lage Luzerns am Vierwaldstättersee, wobei diese Betrachtung lediglich spekulativ ist.

Bei der Produktion von Hinterglasmalereien lässt sich, abhängig von den jeweiligen Künstler*innen, teils eine Vorproduktion für einen Verkauf auf Messen oder Jahrmärkten, teils eine von Auftraggeber*innen gezielte Anfrage für ein Werk feststellen.[532] Bei Abesch geht man davon aus, dass die Werke gezielt von den jeweiligen Sammler*innen beauftragt wurden. Dieser Schluss legt die Beobachtung nahe, dass sie ihre Hinterglasmalereien nicht nur mit ihren Anfangsbuchstaben, sondern auch häufig mit den Zusätzen „Surlacensis“ oder „Surlaci in Helvetia“ signierte. Frieder Ryser sieht diese Notwendigkeit der Markierung von Künstlerpersönlichkeit und Herstellungsort nur dann, wenn Werke von auswärtigen Kunden*innen bestellt wurden.[533] Da man die Werke Abeschs jedoch vor allem in der Schweiz und in Süddeutschland findet, lässt sich hier eher vermuten, dass die Signatur als Zeichen der Marke „Abesch“ zu verstehen ist, denn die Künstlerin galt schon zu Lebzeiten als bedeutendste Vertreterin der Technik der Hinterglasmalerei.[534]

Diese These stützt zudem ein erhaltenes Dokument mit dem Auftrag für ein Stück nach einem Dürer-Stich, in dem neben dem Motiv sowohl die Maße als auch die Bezahlung festgelegt wurden.[535] Dabei griff Abesch entweder auf das Werkstattkonvolut

532 Brigitte Salmen, Frieder Ryser (Hrsg.): *Glas, Glanz, Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau. Murnau 1997, S. 11.

533 Vgl. ebd., S. 12.

534 Vgl. Jolidon 1998. Die Nennung in Balthasars Auflistung 1777 spricht ebenso dafür, siehe Joseph Anton Felix von Balthasar: *Museum virorum lucernatum fama et meritis illustrium, quorum imagines ad vivum depictae visuntur.* Luzern 1977, S. 1.

535 Vgl. Yves Jolidon: Der hl. Eustachius nach Dürer. Ein Hinterglasgemälde von Anna Barbara Abesch. In: *Unsere Kunstdenkmäler* 44 (1993), S. 211–217; Ausst.-Kat. Murnau 1997, S. 115, unter Nr. N8 (Yves Jolidon).

des Vaters zurück oder übernahm von den Auftraggebern an sie herangetragene Motive, die meist Kupferstiche waren. In diesem Fall kann man davon ausgehen, dass sie den Stich Jan I Sadelers selbst besaß, da ein zweites Exemplar, das wohl 1948 zerstört wurde, existierte.[536] Selbst wenn laut Yves Jolidon die große Werkanzahl und formale Unterschiede der bekannten Gemälde auf eine Arbeitsteilung in einer werkstattähnlichen Arbeitsgemeinschaft hindeuten, kann eine serielle Massenproduktion ausgeschlossen werden.[537]

Neben der langen Zeit der Rezeption kann man an diesem Beispiel besonders gut die lokale Anpassung des Motivs im Hintergrund erkennen. Auch wenn der Vierwaldstättersee hier nicht gemeint sein sollte, entspricht die Neuanlage der Stadt an einem von Bergmassiv umrahmten Gewässer eher der Erlebniswelt der Schweizer Künstlerin und ihren Auftraggeber*innen.

Ähnliche Formen der Anpassung an lokale Traditionen oder einen eigenen Stil ist in einer Wiederholung des Motivs zu erkennen, das Peter Candid zugeschrieben wurde (**Kat.-Nr. B 11**). Da diese Zuschreibung nicht verifiziert werden konnte, wird auch hier von einem weitestgehend unbekannten Künstler ausgegangen.[538] Das Gemälde weicht in wenigen Details vom Kupferstich ab, ist aber sicher von ihm entlehnt, da hier ebenfalls weder die Farbigkeit noch die Malweise oder die Maße mit dem Bukarester Gemälde übereinstimmen. Die deutlichste Anpassung erfolgte jedoch in der Physiognomie Christi. Der Maler formte das Gesicht nach seiner eigenen Bildauffassung. Vorschnell könnte man vermuten, dass sich hier ein möglicher Auftraggeber selbst in der Figur Christi porträtieren ließ. Dagegen spricht jedoch, dass das Gesicht eher an einen anderen Darstellungstypus erinnert als an ein Bildnis.

Neben weiteren gemalten Kopien, die wegen der ungewissen Besitzverhältnisse nicht spezifischer untersucht werden konnten,[539] sind noch Wiederholungen des Motivs in anderen Medien vorhanden.

In der grafischen Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen befindet sich unter vielen hervorragenden Blättern aus der Zeit um 1600 auch eine sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung, die dem hier besprochenen Motiv Sprangers zum Thema *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* folgt (**Kat.-Nr. B 15**). In einem dunklen Rahmen gefasst ähnelt die Zeichnung mit den Maßen 20,6 × 28,8 cm dem Kupferstich. Bei genauerer Untersuchung ist jedoch feststellbar, dass das Motiv nicht abgepaust, sondern sorgfältig abgezeichnet wurde. Dabei folgen die Umrisslinien der Figuren noch den Vorgaben des Kupferstichs von Jan I Sadeler. Der Hintergrund hingegen wurde

536 Georg Staffelbach: *Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Luzern 1951, S. 188.

537 Vgl. Jolidon 1998, Bd. 1, S. 4.

538 Die Zuschreibung an Pieter de Witt gen. Peter Candid kann insofern nachvollzogen werden, als in seinem Umfeld häufig Gesichter mit ähnlich markanten Augenlidern zu finden sind.

539 Höhner (Kat.-Nr. B 7); Christies South Kensington 2007 (Kat.-Nr. B 9); Christie's Rom (Kat.-Nr. B 6).

frei variiert. Nach der Vorzeichnung der Umrisslinien mit einer dünnen Feder wurde in unterschiedlichen Graunuancen, einer blaugräulichen und einer braungräulichen, versucht, die Schattierung und damit die Tiefenwirkung des Stichs nachzuempfinden. Abschließend wurden Akzente wie der Heiligenschein Christi, die Hutkrempe und Stoffränder in Bleiweiß gesetzt. Neben dem Format sprechen auch weitere Indizien dafür, dass dem Künstler der Stich als Vorlage zur Verfügung stand. Neben dem eher flächig-frontal gehaltenen Gesicht fallen auch hier Details wie der Haarschmuck Maria Magdalenas auf. Da zudem der Faltenwurf teilweise exakt übernommen wurde, bleibt bei der Annahme kein Zweifel.

Im Erlanger Katalog von 1929 wurde der Künstler unter dem Kürzel DS geführt, der mittlerweile recht wahrscheinlich als der aus Würzburg stammende Künstler Georg Daniel Schultz d. Ä. identifiziert werden kann, der in den Quellen aufgrund eines Streits mit der Zunft 1636 in Danzig nachgewiesen werden kann.[540] Vermutlich ist diese Person auch mit dem Monogrammisten GDS gleichzusetzen, denn es wäre möglich, dass er in seinen frühen Arbeiten vor 1600 noch keine einheitliche Signatur verwendete.[541] Er gilt als Lehrer des bekannteren Malers Daniel Schultz d. J. (1615–1683), mit dem er ebenfalls verwandt gewesen ist.[542] Die Signatur „Von Wirtzberg: 99" kann unter Zuhilfenahme eines anderen Erlanger Blatts Würzburg als Herkunftsort und 1599 als Entstehungsjahr aufschlüsseln.[543] Heinrich Geissler spricht von einer wenig ausgeprägten Individualität des Zeichners, da es sich bei den Schulz' d. Ä. zugeschriebenen Werken um Nachahmungen, gezeichnete Kopien oder nur wenig geänderte Pasticcios handelt. Die Erlanger Zeichnung sticht durch ihre besonders sorgfältige Ausführung jedoch deutlich hervor. Wie Tobias Pfeifer-Helke betont handelt es sich bei einer Nachzeichnung von Kupferstichen, bei sogenannten Stichkopien

540 Vgl. siehe Elfried Bock: *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen.* Frankfurt am Main 1929, Nr. 743, S. 180. Weiterhin George Cuny: Der Danziger Maler Daniel Schultz. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 8 (1915), S. 1–9; Bożena Steinborn: *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich.* Warschau 2004.

541 Das Monogramm *GDS* taucht vor allem bei Zeichnungen aus den 1620er-Jahren auf wie in Erlangen (H62/B 926–928) oder in Köln (WRM, Z 270), vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1979/1980, Bd. 2, S. 165 (Heinrich Geissler). Im *ThB,* wurde mit dem Monogramm noch kein Künstler identifiziert, siehe *ThB,* Bd. 37 (1950), S. 396. Das Monogramm Daniel Schültz (Nagler: Monogramm, Bd. 2, Nr. 1358, S. 521) passt aufgrund der Lebensdaten nicht; weiterhin ist mit Daniel Schültz oder Schultz (Nagler: Monogramm, Bd. 2, Nr. 1366, S. 522–523) wohl der Sohn gemeint, von dem bekannt ist, dass er am polnischen Hof porträtierte. Einen passenden Monogrammisten GDS kennt Nagler nicht.

542 Bei der Art des Verwandtschaftsverhältnisses, ob Onkel (Cuny 1915) oder Vater (Ausst.-Kat. Stuttgart 1979/1980), bleibt es bisher bei Spekulationen, sodass hier keine genaue Aussage gemacht werden kann. Weiterhin Cuny 1915, S. 2. Es ist allerdings eindeutig, dass der Zeichner nicht mit dem eher bekannten Maler aus Danzig gleichen Namens übereinstimmt, welcher sich als Porträtmaler hervorgetan hat, vgl. Steinborn 2004.

543 Dort in gleicher Weise die Inschrift „Dan: Schu:/ von würzburg 1599 …", siehe Bock 1929, Nr. 743, S. 180, weiterhin Ausst.-Kat. Stuttgart 1979/1980, Bd. 2, S. 165 (Heinrich Geissler).

„[…] des 16. und frühen 17. Jahrhunderts [nicht um] eine ‚bloße' Kopie im heutigen Sinn […], eher wäre an eine Form der Übersetzung, Interpretation, Transformation oder Anverwandlung zu denken".[544]

Georg Daniel Schultz' d. Ä. Zeichnung ist noch dazu keine Stichkopie im engen Sinne, da hier nicht versucht wurde, das Lineament des Kupferstichs nachzuempfinden, wie es im Vergleich dazu die Zeichnungen aus Moskau und Köln in Bezug auf den Stich gleichen Themas von Aegidius II Sadeler versuchen (**Kat.-Nr. C 14, C 15**). Viel eher war der Künstler hier bemüht, eine Grisaille zu schaffen. Durch den starken Einsatz des Pinsels wirkt die Zeichnung eher „malerisch", um Heinrich Wölfflins Charakterisierung zu verwenden.[545]

Diese Zeichenweise mit unterschiedlichen Grautönen, das Fassen der Komposition in einen Rahmen sowie die deutlich sichtbare Signatur und Datierung deuten auf eine Eigenständigkeit des Blatts hin. Denn diese Praktiken widersprechen den gängigen Beobachtungen bei Zeichnungen zu Übungszwecken in der Künstlerausbildung.[546]

Dass Kupferstiche neben der Möglichkeit des Bildbesitzes für Sammler auch häufig Künstlern und Handwerkern anderer Gattungen als Vorlagen dienten, ist altbekannt. So gesehen ist ein Alabasterrelief aus der königlichen Sammlung des Schlosses Wawel in Krakau keine Ausnahme (**Kat.-Nr. B 14**).[547] Heute in einem vergoldeten Rahmen als Galeriewerk gefasst, wurde die Alabastertafel bereits mit einer Fuge zum Rahmen angelegt, sodass nichts vom Bildfeld beschnitten wurde. Anhand der Anlage der Falten und im Gesicht Christi lässt sich relativ schnell sehen, dass auch hier der Kupferstich als Vorlage gedient hat. Das Lineament der Gewandsäume wird durch deren Vergoldung sichtbar, daher wird die Form der Figuren fassbarer. Durch die gleichfarbige Oberfläche, sprich: die fehlende Verschattung Christi, wirken die Figuren jedoch wie übereinanderstehend und damit relativ beengt. Dem Schneider gelang es nicht, die Tiefe und das Herantreten Christi zu übernehmen. Die unklare Blickführung Christi geht wohl auf den Zustand der Vergoldung zurück. Im Hintergrund wird lediglich durch einzelne Äste und rosenähnliche Pflanzen hinter Christus die Verortung der Szene in einem Garten angedeutet. Während sich Zaun und Tor auf der rechten Seite wieder stärker an der Vorlage orientieren, wird der Landschaftsausblick lediglich angedeutet.

544 Pfeifer-Helke 2011, S. 325.
545 Das Phänomen der gemalten Zeichnungen trat um 1600 häufiger auf, vgl. Klusik-Eckert 2018.
546 Vgl. Zeichnungsbücher, Typologien, ebenso Joseph Meder: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung.* 2. verb. Aufl. Wien 1923; Carlo James et al. (Hrsg.): *Old Master Prints and Drawings. A Guide to Preservation and Conservation.* Amsterdam 1997; Bambach 1999; Christopher Baker et al. (Hrsg.): *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750.* Aldershot 2003; Thomas Ketelsen et al. (Hrsg.): *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die Niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie* (= Bestandskataloge des Kupferstich-Kabinetts). Köln 2011; Klusik-Eckert 2018.
547 Mein Dank geht an Aleksandra Lipińska, Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Ostmitteleuropa an der LMU München, die mich auf dieses Relief aufmerksam gemacht hat und den Kontakt zu den polnischen Kolleg*innen vermitteln konnte.

Die Kreuze auf dem Berg stehen dicht aneinandergedrängt, um in das schmalere Format zu passen. Trotzdem kann man von einer feinen Arbeit sprechen. Im Nachhinein wurden sowohl Haare als auch Pflanzen mit brauner Farbe hervorgehoben. Elemente wie das Salbgefäß und die drei Kreuze im Bildhintergrund, die Vegetation und der Zaun mit Tor treten durch eine flächige Vergoldung hervor.

Zu der ursprünglichen Bestimmung, der Funktion oder dem Kontext dieses Reliefs ist heute nichts mehr überliefert. Die aktuelle Aufbewahrung im Schloss Wawel deutet darauf hin, dass dieses Werk als kunstfeines Objekt in der Kunstkammer des Königs seinen Platz gefunden haben könnte. Es wäre zudem denkbar, dass vor seiner Überführung in den Sammlungskontext das kleine Relief Teil eines Epitaphs oder Altars im Kirchenraum gewesen war. Nur wenige Epitaphien oder Altäre sind noch in situ in den Kirchen erhalten, weshalb sich eine Herleitung über mögliche Vergleichsbeispiele schwierig gestaltet. Dabei bieten sich aus ikonografischen Gründen Szenen aus der Passion und hier besonders der Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung an.[548] So sind beispielsweise mehrere Epitaphien aus den 1580er-Jahren in Schlesien bekannt, in denen das *Noli me tangere* als Teil einer Auferstehungsikonografie zu sehen ist.[549]

Denkbar wäre dennoch eine Kombination eines großen Reliefs in der Mitte mit einer *Auferstehung,* die zur Linken von einer *Grablegung* und zur Rechten von *Noli me tangere* flankiert wird, ähnlich wie es in einem Epitaph von C. Berger für Hans von Schweinitz und seine Frau Magdalena von Stosch aus dem Jahr 1589 im schlesischen Rosochata (Seifersdorf) vorzufinden ist.[550] Darüber hinaus gab es in Schlesien und Pommern bereits ab den 1550er-Jahren eine Tradition, Alabasteraltäre oder Altarteile aus niederländischer Produktion zu verwenden.

Dass dieses hier besprochene Relief aus einem ähnlichen Kontext stammen könnte, ist also in Anbetracht der Praxis durchaus denkbar. Die Frage, ob diese Alabasterplatte aus den Niederlanden stammt, ist aufgrund der Beschaffenheit der Schnitzarbeit eher zu verneinen. Vielmehr kann man hier von einem lokal geschulten Künstler ausgehen, der entweder einen niederländischen Prototyp imitiert[551] oder bezüglich der figürlichen

548 Aleksandra Lipińska: Południowoniderlandzkie ołtarze alabastrowe (1550–1560) w zbiorach europejskich [Südniederländische Alabasteraltäre (1550–1560) in europäischen Sammlungen]. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 180–193.

549 Jan Harasimowicz: *Schwärmergeist und Freiheitsdenken. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit* (= Neue Forschungen zur Schlesischen Geschichte, Bd. 21). Köln 2011, S. 291.

550 Vgl. Aleksandra Bek: Rola wzorników niderlandzkich w rzeźbie renesansowej środkowiska legnickiego [Die Beteutung der Musterbücher für die Renaissanceskulptur der Lignitzer Kunst]. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 167–179, hier S. 170, Abb. 1.

551 Vgl. Piotr Oszczanowski: Wrocławskie epitafium Uthmannów – rzecz o „niderlandyzmie wyuczonym“ [Das breslauer Epitaph der Uthmann – Eine Fallstudie über den „gelehrten

Gestaltung auf den Kupferstich zurückgreift, wie es schon häufig bei vergleichbaren Werken gesehen wurde.[552]

5.1.3.2 Version 2: Bartholomäus Spranger und Aegidius II Sadeler

Was die noch heute vorhandene Zahl der Wiederholungen des Kupferstichs von Aegidius II Sadeler angeht, der bei gleichbleibendem Thema auf eine andere Komposition Sprangers zurückgeht, steht diese Bilderfindung dem ersten Motiv in nichts nach. Auch hier lassen sich 14 gemalte und gezeichnete Objekte der Wiederholung finden. Dabei ist es als glückliche Fügung zu betrachten, dass zwei von diesen signiert sind (**Kat.-Nr. C**).

Eins der diese Variante des Themas *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* wiederholende Gemälde befindet sich heute in der Pinacoteca Civica in Forlì nahe Bologna (**Kat.-Nr. C 2**). Deutlich größer als der Stich ist es für einen Altar oder ein Epitaph des Oratorio di San Sebastiano angefertigt worden, in welchem es 1820 noch auffindbar war. In einer älteren Notiz wird von einer Inschrift berichtet: „B. G. P. 1602."[553] Daher ist das Werk auf 1602 datierbar, wobei die Identifizierung der Initialen B. G. P. bisher nicht gelang. Bereits 1893 war jedoch diese zitierte Notiz auf der Rückseite nicht mehr lesbar. Egidio Calzini und Giuseppe Mazzatini verweisen auf eine frühere Restaurierung.[554]

Geht man davon aus, dass Aegidius II Sadeler den Kupferstich knapp vor oder in der ersten Zeit seiner Anstellung am Hof in Prag, wohl im Jahr 1600 oder 1601, produziert hat, überrascht es, wie schnell sich der Stich in Mitteleuropa verbreitet hat. Da es darüber hinaus auch kein Gemälde von Spranger gegeben hat, folgen alle hier aufgeführten Werke dem Kupferstich von Aegidius. Es stellt sich also lediglich die Frage, wie mit der monochromen und linearen Vorlage umgegangen wurde.

Darüber hinaus belegt dieses Beispiel, dass Sprangers Bilderfindungen auch ohne einen höfischen Kontext als Vorlage in einem christlichen Kontext möglich gewesen

Niederlandismus"]. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 203–216; Marcin Wisłocki: Epitafia w vilmnitz i Semlow jako przykłady recepcji niderlandyzmu w rzeźbie pomorskiej około 1600 roku [Die Epitaphe in Vilmnitz und Semlow als Beispiele einer Rezeption von niederländischen Einflüssen in der pommerschen Skulptur um 1600]. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 291–303.

552 Vgl. Bożena Steinborn: O pomocniczej roli rycin niderlandzkich. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 54–79.

553 Giordano Viroli: *La Pinacoteca Civica di Forlì.* Forlì 1980, S. 215. Das Oratorio wurde nach der Säkularisation entkernt und dient heute als Ausstellungsraum.

554 Vgl. Egidio Calzini, Giuseppe Mazzatinti: *Guida di Forlì.* Forlì 1893, S. 36–37.

wären. Dabei gelang es dem Künstler, die Komposition in einer ihm eigenen Farbigkeit umzusetzen. Die von Giordano Viroli als ‚caravaggesk' bezeichnete Farbigkeit, unter anderem hervorgerufen durch eine starke Verbräunung des Firnisses, erinnert an zeitgenössische Künstler aus der Region um Bologna. Der Maler wählte hier eine dunkeltonige Verschattung der Figuren, um der Plastizität der Vorlage nachzukommen. Dabei erscheint das Gesicht Maria Magdalenas gänzlich dunkel und nur noch als Silhouette vor dem sich aufschwingenden Mantelstück. Adriana Arfelli, die hier noch ein eigenhändiges Bild Sprangers vermutet, würdigt in diesem Gemälde in der Figurenerfindung die Mischung zwischen michelangelesker Muskulosität und nordischem Manierismus in der Grazilität.[555] Eine Durchmischung von unterschiedlichen kulturellen Einflüssen ist auszumachen. Hier zeigt sich, dass eine Unterscheidung von italienischen oder niederländischen Bildelementen keine Rolle gespielt hat.

Ähnliches ist dann auch für eine weitere Umsetzung des Kupferstichs in Spanien anzunehmen. Signiert mit „p. el mudo me facit" ist die Zuschreibung an den weitgehend unbekannten Madrilenen Pedro el Mudo plausibel (**Kat.-Nr. C 3**).[556] Ihn selbst kennt man lediglich aufgrund einiger signierter Werke und eines Dokuments bezüglich seines Begräbnisses 1648 in San Martín in Madrid.[557] Wie Angulo Iñiguez in einem kurzen Kommentar über den Künstler bemerkt, arbeitete dieser vor allem nach Kupferstichen, sodass die Verwendung von Sprangers Motiv in diesen Kontext passte. Dabei sieht Iñiguez ihn als einen typischen Vertreter des spanischen Manierismus, indem er el Mudo in eine Reihe mit Alonso Vázques und Denis Calvaert stellt.[558] Mit recht großer Wahrscheinlichkeit ist dieses Gemälde für einen Madrilenen, sei es explizit für eine Sammlung oder für einen religiösen Zweck, entstanden.

Mit diesen ersten Beispielen zeigt sich recht trefflich, wie weit die Bilderfindung Sprangers durch das Transfermedium Kupferstich innerhalb Europas wandern konnte und wie schnell diese Verbreitung erfolgte. Während man bei dem Gemälde in Forlì aufgrund der Datierung auf 1602 ein präzises Jahr kennt, welches kurz nach Herstellung des Stichs liegt, lässt sich aufgrund des Todesjahres el Mudos das Jahr 1648 als weiterer Rahmenpunkt festlegen, wobei die meisten seiner Werke um 1620 entstanden sein dürften.

555 Adriana Arfelli: *La Pinacoteca e i Musei Comunali di Forlì* (= Itinerari dei musei e monumenti d'Italia, Bd. 47). Rom 1935, S. 16.

556 Siehe Diego Angulo Iñiguez: Pedro el Mudo. In: *Archivo Español de Arte* 38 (150) (1965), S. 123–124, hier S. 123. Das Gemälde war zuletzt 1964 in der Privatsammlung Tomás Garciá de Diego in Madrid nachgewiesen. Der Ort des heutigen Verbleibs konnte nicht ausgemacht werden. Aufgrund der ungenügenden Abbildung kann ein Vergleich mit dem Kupferstich und den anderen Gemäldekopien nicht vorgenommen werden.

557 Juan Agustín Ceán Bermúdez (Hrsg.): *Diccionario historico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España,* 6 Bde. Madrid 1800, Bd. 3, S. 209–210; Diego Angulo Iñiguez, Alfonso Perez Sanchez: *Historia de la Pintura Española. Pintura Madrileña del Primer Tercio del Siglo XVII.* Madrid 1969, S. 336–338.

558 Angulo Iñiguez 1965, S. 123.

Während jedoch das italienische Gemälde eindeutig für einen religiösen Kontext bestimmt war, kann man das bei der spanischen Version nicht sagen. Neben den fehlenden Quellen lässt sich auch mithilfe der Ikonografie kein Hinweis darauf finden.

Ein anderes Beispiel, bei dem der Stich wie in dem italienischen Werk als Vorlage für einen Altar gedient hat, ist in einem großen Flügelaltar dokumentiert, der sich wohl in der Martinuskerk im niederländischen Weert befunden hat. Hier lag dem Maler, der in einer Inschrift auf der Mitteltafel lediglich als „Georgius Brunus“ überliefert ist, eine der seitenverkehrten Stichkopien vor, die er in die schmale hochformatige Tafel eines Seitenflügels übersetzte (**Kat.-Nr. C 4**).[559] Es ist demnach zu vermuten, dass die Bildidee an sich der ausschlaggebende Grund für eine Umsetzung des Kupferstichs in ein Gemälde für einen sakralen Kontext gewesen war.

Leider lässt sich die ursprüngliche Aufstellung angesichts der vielen gemalten Kopien nach dem Stich heute nicht mehr rekonstruieren, so unter anderem bei einem besonders sorgfältig gemalten Werk, welches sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln befindet (**Kat.-Nr. C 5**). Während man noch 1939 angenommen hatte, dass es sich hier um das Vorbild für Aegidius II Sadelers Kupferstich, demnach ein eigenhändiges Werk Sprangers handele, kann man seit 1986 durch das neu erstellte Werkverzeichnis und eine Untersuchung des Gemäldes mit Gewissheit sagen, dass dem nicht so ist.[560] Dass man lange nach dem Ankauf des Museums 1940 dieses qualitätvolle Gemälde als Kopie des Bukarester *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* eingeordnet hat, liegt vor allem an dem Desinteresse der bisherigen Forschung an Wiederholungen. Es wurde davor nicht kontextualisiert und wird darüber hinaus seither im Depot aufbewahrt.[561]

559 Bisher konnte der Altar nicht gefunden werden. Er ist lediglich durch Fotografien im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) überliefert. Bei geöffnetem Zustand sah man wohl eine Auferstehung aus dem Grab, in dem Christus als Triumphator über den Tod dargestellt ist. In dieser Komposition vereinte der Maler mehrere damals populären Darstellungen dieses Themas. Flankiert wird dies von zwei hochformatigen Szenen eines Bischofheiligen, der auf der einen Seite die Arme flehend gen Himmel gerichtet hat und auf der anderen erschöpft niedergesunken ist. Die exakte Vorlage konnte bisher nicht gefunden werden, sodass hier eher von einer Mischung von Einzelfiguren populärer Druckgrafiken ausgegangen werden kann. Die Komposition erinnert stark an Maarten de Vos, Hans von Aachen, Veronese, Barocci oder auch Zuccari, allesamt Bildideen, die auch im Kupferstich verbreitet wurden.

560 Vgl. Kunsthaus Lempertz: *Auktion 401: Werke alter Kunst aus verschiedenem Besitz. Plastiken, Textilien, alte Gemälde, Möbel, Keramitk, Metallarbeiten*. Aukt.-Kat. Köln, 21.4.1939. Lot. 737, S. 87, Taf. 66 („Nach diesem Gemälde existiert ein Kupferstich von Ägidius Sadeler“); Herbert Hoffmann (Hrsg.): *Katalog der Ausstellung Meisterwerke aus den Koelner Museen und der Wuerttembergischen Staatsgalerie Stuttgart*. Ausst.-Kat. Staatsgalerie, Stuttgart. Tübingen 1946, Nr. 74, S. 32 (als Spranger); Otto H. Förster, Gert von der Osten (Hrsg.): *Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln: Verzeichnis der Gemälde.* Neudruck der Aufl. von 1959. Köln 1965, S. 161 (als Spranger); Christian Heße, Martina Schlagenhaufer (Hrsg.): *Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung.* Mailand 1986, S. 80 (Kopie nach Spranger).

561 Vgl. Ausst.-Kat. Sarasota 1972, S. 8 (fälschlich als andere Version); Ausst.-Kat. New York 2014, unter Nr. 59, S. 132 (fälschlich als Kopie des Gemäldes aus Bukarest bezeichnet).

Das Gemälde folgt dem Kupferstich sowohl in den Umrisslinien als auch in den Partien von Verschattung exakt, wie man sehr gut am Oberkörper Christi erkennen kann. Darüber hinaus wird in den Gewandfalten jede Verschlingung deutlich wiedergegeben. Der Maler übernahm zudem bei den abschließenden Details wie Barthaar oder Locken die Linienführung des Stichs. Wie aus der bislang vorliegenden Untersuchung hervorgegangen ist, wurde auf der Holztafel sehr genau vorgezeichnet, sodass sich diese Präzision ebenfalls in der Landschaft bei der Anlage von Bäumen und Blattstrukturen wiederfinden lässt. Verwunderlich scheint jedoch angesichts dieser akribischen Übernahme der Stichvorlage das Fehlen der drei Kreuze auf dem Berg rechts im Bildhintergrund. Dieses Fehlen geht auf Retuschen aus dem 20. Jahrhundert zurück, die bei Restaurierungsmaßnahmen erfolgten. In einer früheren Aufnahme von 1939 waren die Kreuze nämlich noch deutlich sichtbar (**Abb. 61**).[562]

Neben diesen detailgenauen Übernahmen fallen weitere Unterschiede auf, denn der Maler erlaubte sich, an einigen Stellen kreativ mit der Vorlage umzugehen. Das Salbgefäß wird im Gemälde mit goldenem Rankenornament verziert und somit optisch aufgewertet. Diesen Effekt erzielte er ebenfalls mit den goldenen Linien an den Mantelsäumen, die heute jedoch kaum mehr erkennbar sind.

Eine vom Maler vorgenommene Änderung in Bezug auf die Vorlage ist bei der linken Hand Maria Magdalenas festzustellen. Er entschied sich entgegen der Vorzeichnung, die noch Aegidius II Sadelers Kupferstich folgt, und der ersten farbigen Fassung, den abgespreizten Daumen aus dem Kupferstich zu übernehmen. Über die Gründe kann an dieser Stelle lediglich spekuliert werden. Vermutlich wurde wegen einer größeren perspektivischen Korrektur und mit dem Ziel einer geminderten Artifizialität der Handstellung auf den Finger verzichtet. Allerdings verliert das Gemälde dadurch ein Element der Blickführung in diesem Minimalgestus des Daumens, dessen Aufgabe narratologisch das Hinweisen auf die Seitenwunde ist.

Deutlich betont werden muss, dass es dem Maler gelungen ist, aus dem monochromen Kupferstich eine harmonisch wirkende Farbfassung zu gestalten; das stellt wohl die größte Form der Änderung dar. Anders als durch das Schraffenwerk der Linien in der Druckgrafik müssen Volumina in unterschiedlichen Farbstufen sanft abgemischt werden. Durch die nach hinten immer stärker werdende Verblauung wird die Tiefenwirkung im Landschaftsausblick deutlich gesteigert. Vor dieser weiten Ferne kontrastieren der schwarze Hut und das helle Inkarnat Christi deutlicher, als es bei dem Stich der Fall sein könnte. Bezüglich der Farbigkeit und der Malweise lässt sich bisher weder Eindeutiges über den Künstler noch über die Region sagen, wobei

562 Unklar ist an dieser Stelle, ob es sich um die Restaurierung von 1941 oder 1964 handelt. Aus dem Bericht von Weber am 06.05.1964 geht hervor, dass die Retuschen des früheren Eingriffs bereits nachgedunkelt waren und abgenommen werden mussten. Darüber hinaus zeigte sich unter UV-Licht, dass an derjenigen Stelle, an der die Kreuze zu erwarten sind, starke Übermalungen und Risse vorkamen. Restaurierungsbericht in Bildakte WRM 866, Gemäldesammlung, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln.

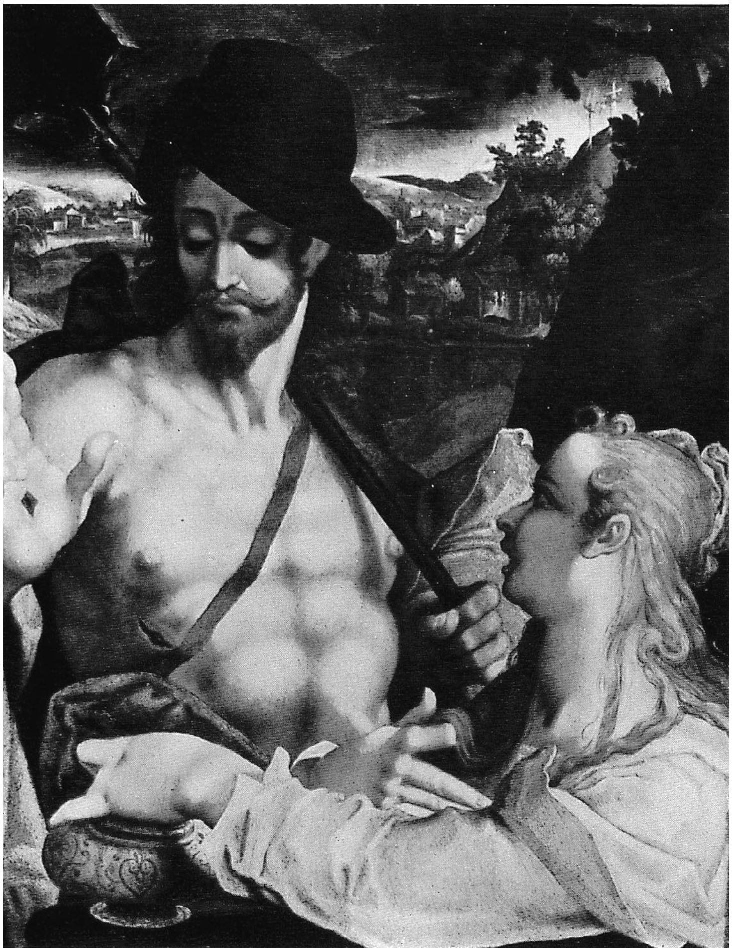


Abb. 61 Unbekannter Künstler, *Noli me tangere*, historische Aufnahme von Kat.-Nr. C 5 aus dem Jahr 1939

man eher zu einem frühbarocken Mitteleuropa tendieren möchte und sich bezüglich der Farbigkeit an die späteren Werke von Joachim Wtewael (1566–1638) erinnert fühlt, ohne dass eine Verbindung suggeriert werden soll.[563] Sowohl niederländische als auch deutsche Traditionen sind auszumachen, wobei bezüglich der Zeitspanne das Jahr 1650 wohl nicht überschritten werden darf. Obwohl dieses Gemälde eines unbekannten Malers keine Auskunft über Region, Auftraggeber oder Funktion gibt, lässt sich anhand der Malweise eine Strategie des Kopierens nachvollziehen. Während unter dem Mikroskop eine sehr genaue Anlage als Vorzeichnung sichtbar

563 Vgl. Ausst.-Kat. Utrecht/Washington/Houston 2015.

wird, gestaltet sich der Farbauftrag recht sparsam. Eine ökonomische Arbeitsweise, die eine gute Vorplanung benötigt, ist ablesbar, denn größere Farbflächen sind durchgängig pigmentiert, wobei Grenzen klar eingehalten und nicht übermalt wurden. Dieses Vorgehen führte zu einem schnelleren Trocknungsprozess als üblich und einer Einsparung von Malmitteln. Dabei zeigt der Maler mit seiner präzisen Ausführung eine könnende Hand, die sich so manche Pentimenti, sozusagen Korrekturen an der Vorlage, erlaubt.

Neben weiteren gemalten Kopien, die in den vergangenen Jahren auf dem Kunstmarkt gehandelt wurden, sind noch zwei Zeichnungen erhalten, die sich an dem Kupferstich Aegidius II Sadelers orientieren. Während bei der Zeichnung aus dem Puschkin-Museum in Moskau (**Kat.-Nr. C 14**) über eine Urheberschaft aus dem Muller-Umkreis oder im weitesten Sinne eines Goltzius-Umfelds nachgedacht wird,[564] sieht die ältere Literatur bei einer Federzeichnung in Köln Joachim von Sandrart als Urheber (**Kat.-Nr. C 13**), der selbst bei Aegidius II Sadeler gelernt hatte.[565]

Man kann davon ausgehen, dass Zeichnungen dieser Art in den Bereich der Ausbildung von Kupferstechern zu verorten sind. Durch das Training der Strichführung mittels Feder sollte die Handführung für die spätere Stichelführung erlernt werden. Dafür wurden sowohl bei Stechern als auch für die Ausbildung von Malern Kupferstiche herangezogen.[566] Eine Zuschreibung anhand eines Stilvergleichs ist bei solchen Zeichnungen meist nicht möglich, da es in der Aufgabe des Ausführenden lag, die Vorlage möglichst exakt zu kopieren. Allerdings zeugt allein die Menge solcher Stichnachzeichnungen nach den Bildideen Sprangers in diversen Kupferstich- und Zeichnungssammlungen davon, wie lange diese Stiche in der Übersetzung der Kupferstecher für die Ausbildung der nächsten Künstlergenerationen gedient haben.[567]

564 Vgl. Sadkov 2010, Nr. 374, S. 237–238 (Jan Muller oder Schule).

565 Die in der Datenbank des Rheinischen Bildarchivs angegebene Zuschreibung an Joachim von Sandrart ist dort weder begründet noch belegt, vgl. https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05708817 [Stand: 01.08.2022].

566 Vgl. Pfeifer-Helke 2011.

567 Die Zeichnunen nach Spranger und den Kupferstichen wurden bislang noch nicht kritisch publiziert. Die kopierenden Zeichnungen selbst sind darüber hinaus in dem Ausstellungskatalog nicht bedacht worden. Eine systematische Aufarbeitung erfolgte erst für die Dresdner Sammlung, vlg. Metzler 2011. Recht wahrscheinlich wurden einige dieser Zeichnungen in Sally Metzlers Dissertationsschrift *The Alchemy of Drawing* behandelt, die jedoch nicht publiziert wurde und bisher auch nicht eingesehen werden konnte, vgl. Sally Metzler: *The Alchemy of Drawing. Bartholomäus Spranger at the Court of Rudolf II.* Diss. Princeton [NJ] 1997. Da in der vorliegenden Untersuchung der Fokus auf der Malerei liegt, kann dieses Themengebiet nur angeschnitten werden.

5.1.4 Transfer der Bildidee über konfessionelle, politische und zeitliche Grenzen

Ende des 19. Jahrhunderts hielt man das Bukarester Gemälde für ein Werk des Italieners Federico Barocci (1528–1612). Dabei wollte der Autor dieser Zuschreibung hier in der Maria Magdalena eine elegante Venezianerin sehen und fühlte sich zugleich an Venusdarstellungen Tizians erinnert: „Quant à sainte Madeleine, c'est une élègante Vénitienne, apparentée aux opulentes Vénus de Titien."[568] Selbst wenn diese Italienisierung von Sprangers Bilderfindung veraltet ist, überrascht diese Fehldeutung keineswegs. Schwingt doch der subjektive Wunsch des Autors mit, ein Gemälde eines damals bekannteren italienischen Manieristen in der Sammlung gefunden zu haben. Ausgehend von der subjektiven Beschreibung Léon Bachelins lässt sich durchaus eine gewisse Ähnlichkeit zu venezianischen Frauenfiguren finden. Ohne erneut eine Diskussion über die unterschiedlichen Stileinflüsse auf das Werk Sprangers führen zu müssen, kann man doch am Ende mit gutem Recht eins feststellen: Die Figurenerfindungen bedienen eine überregionale, moderne und lang anhaltende Ästhetik. Genau darin liegt der Grund für die weite Verbreitung der Bildidee und die Verwendbarkeit in unterschiedlichsten Funktionen. Bei allen bisher bekannten Kopien, die dem Bukarester Gemälde von Spranger im Motiv gleichen, konnte aufgezeigt werden, dass keins eine direkte Kopie des vorbildgebenden Gemäldes ist. Weder in den Maßen noch in der Farbigkeit ist bei den gefundenen Gemälden der Wille erkennbar, eine präzise Kopie des Gemäldes aus der kaiserlichen Gemäldesammlung zu erstellen. Die Abweichungen des Kupferstichs bezüglich des Vorbilds konnten ausnahmslos bei allen Versionen der Nachfolge wiedergefunden werden, wobei sich die Kopisten vor allem den Hintergrund oder die Physiognomien betreffend Freiheiten genommen haben.

Weiterhin konnte aufgezeigt werden, dass die meisten Kopien entweder das Format der Kupferstiche eingehalten oder diese mit dem Ziel einer Miniaturisierung verkleinert haben, wie es insbesondere bei den Werken auf Kupfer oft auszumachen ist. Welche Transfertechniken angewendet wurden, ist heute schwer zu sagen.[569] Es kann also bei diesen Kunstwerken nicht von ‚Kopien' im allgemeinen Sprachgebrauch die Rede sein, sondern von ‚Gemälden nach Kupferstichen'.

Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass Sprangers beide Versionen der Bilderfindung *Christus erscheint Maria Magdalena* noch bis ins 18. Jahrhundert als würdige Vorlage entweder in der Künstlerausbildung oder sogar für die Umsetzung in neue Werke angesehen wurde. Anders lässt sich die noch vorhandene Ausführung von Abesch im Jahr 1734 nicht erklären. Während sie ansonsten eher zeitgenössische, aber

568 Vgl. Bachelin 1898, S. 60.
569 Über die unterschiedlichen Techniken des Kopierens siehe vor allem Ausst.-Kat. London 1987.

vor allem französische Vorlagen für die Umsetzung in Hinterglasmalerei verwendete, ist dieses Motiv Sprangers eine der wenigen Ausnahmen.

Vermutlich ist Spranger in dieser besonderen Komposition des Themas eine einzigartige Umsetzung gelungen, die relativ lange den ästhetischen Bedürfnissen genügt hat.[570] Inwieweit der Nachruhm des Künstlers für das erneute Verwenden des Kupferstichs ausschlaggebend gewesen ist, lässt sich nicht klären. Da auf dem Kupferstich dieser jedoch als Inventor mit aufgeführt ist, kann von einem Wissen um Spranger als Erfinder der Bildidee ausgegangen werden.

Deutlicher liegt der Fall bei der Kopie aus der Sammlung Prehn. Denn es ist nicht nur nachweisbar, dass die Miniatur um 1900 als Gemälde Sprangers wahrgenommen wurde, vielmehr wusste man auch um den Kupferstich Jan I Sadelers, der sich ebenfalls im Besitz des kunstbegeisterten Konditors befand. Über 200 Jahre nach der Fertigstellung des Gemäldes *Christus erscheint Magdalena als Gärtner* für Kaiser Rudolf II. bleibt die Bilderfindung über das Transfermedium Kupferstich im Umlauf und für Kunstsammler aufbewahrungswürdig. Dabei erstaunen hier nicht nur die lange Nachwirkung und die vielen gemalten Kopien nach dem Kupferstich Sadelers, sondern auch die geografische Verbreitung. Während das Gemälde Sprangers in der Gemäldegalerie des Kaisers und später in den adeligen Sammlungen nur wenigen zugänglich war, verbreitete sich der wohl in München publizierte Kupferstich in Europa und regte Kunstschaffende in Polen und der Schweiz, teilweise mit großem zeitlichem Abstand, zu Neuschöpfungen an.[571]

570 Generell ist wohl anzunehmen, dass für die Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts, das heißt vor dem Einsetzen einer vermehrt volkstümlicheren Verbreitung der Technik, eher zeitgenössische Motive Verwendung gefunden haben, wie Joseph Riederer in einem Verzeichnis der Hinterglasbilder mit bekannten Vorlagen zusammentragen konnte. Dabei fällt auf, dass neben Bartholomäus Spranger doch eher altmeisterlichen Künstler wie Jost Amman (1539–1591), Albrecht Dürer (1471–1528) wiederholt wurden. Doch auch Hans von Aachens (1552–1615) Bilderfindungen lassen sich in neuen Versionen wiederfinden, vgl. Josf Riederer: Graphische Vorlagen von Hinterglasmalerei. In: Konrad Vanja et al. (Hrsg.): *Arbeitskreis Bild, Druck, Papier. Tagungsband Nürnberg 2009. Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag* (= Arbeitskreis Bild Druck Papier, Bd. 14). Münster, München 2010, S. 123–149.

571 Über die starken Austauschbeziehungen zwischen München und Prag siehe Thea Vignau-Wilberg (Hrsg.): *In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600*. Staatliche Graphische Sammlung, München. München 2005; Jürgen Zimmer: München und Prag um 1600: Soziokulturelle Aspekte der Hofkunst im Vergleich. In: Beket Bukovinská (Hrsg.): *München – Prag um 1600* (= Studia Rudolphina, Sonderheft). Prag 2009, S. 17–57; Evelyn Reitz: Emblem, Imprese und Allegorie: Wechselbeziehungen zwischen München und Prag am Beispiel Hans von Aachens. In: Beket Bukovinská (Hrsg.): *München – Prag um 1600* (= Studia Rudolphina, Sonderheft). Prag 2009, S. 103–116.

5.2 Formen des Kopierens als Indiz für ein agonales Prinzip

In der vorliegenden Untersuchung wurde die vorgestellte Analyse der Bildreihen bei allen anderen ebenfalls durchgeführt. Um nicht redundant diverse Beobachtungen zu wiederholen, soll nun die Beweisführung in Bezug auf andere Fallbeispiele und unterschiedliche Transferprozesse des Kopierens gelegt werden. Dabei werden neben den anderen Bildreihen auch einzelne Werke einbezogen. Stets soll dabei die Frage gestellt werden, wie die imitierenden Künstler mit der Vorlage umgingen und ob sich daraus ein Indiz für das übergeordnete agonale Prinzip ablesen lässt.

Diesem Gedanken geht voraus, dass auch außerhalb des Hofs ein Bewusstsein für den Transfer einer Bildidee in ein anderes Medium bestand. Ähnlich wie bei Daniel Fröschl oder Hans Hoffmann, die beide ältere Zeichnungen Albrecht Dürers als Inspiration für neue Werke verwendeten, müssen auch die nun hier zur Untersuchung stehenden Werke eher als Wiederholungen eines Bildthemas – quasi als Versionen eines Vorbilds – begriffen werden und nicht als Vervielfältigungen (Kopien). Damit zeugen sie von einem Prozess künstlerischer Aneignung mit dem Ziel, ein neues und damit originäres Kunstwerk zu erstellen.[572] Um diese Feststellung zu präzisieren, muss überlegt werden, ob das Prinzip der *Aemulatio,* wie es am kaiserlichen Hof in der Malerei und Zeichenkunst sichtbar ist, als Rezeptionsverhalten außerhalb dieses Gelehrtenkreises vorzufinden ist. Da nun auch bei vielen der hier als Fallstudien herangezogenen Werke nicht immer das Konzept und vor allem das geistige Umfeld der Maler bekannt ist, kann nicht verallgemeinernd von einem humanistisch geprägten Umfeld ausgegangen werden. Aus diesem Grund soll in den Werken selbst nach Indizien für diese bildinternen Referenzen gesucht werden. Dabei wird der Fokus auf die Methode des Übersetzens einer gestochenen Vorlage in das neue Malmedium gelegt: Wie funktionierte der Transfer der Bildidee? Aus der nun folgenden Untersuchung werden zunächst solche Werke ausgeklammert, die keinen Gattungswechsel aufweisen.

Um das Verfahren des Transfers deutlicher fassen zu können, muss zunächst kurz über einzelne Werke gesprochen werden, die im Rahmen eines gängigen Prozederes im höfischen Alltag entstanden und in die Kategorie der Auftragsdubletten gehören.

572 Dass dieses Spiel mit Gattungsgrenzen über die Ironie bis in die Parodie getrieben werden kann, wurde bei zeitgenössischen Künstlern bereits gesehen, vgl. ebenfalls Müller et al. 2011, S. 5. In der rudolfinischen Kunst wurde dies bisher nur vereinzelt thematisiert, vgl. Huigen Leeflang: „Sine Cerere et Baccho friget Venus" „after" Bartholomeus Spranger. An Early Parody of Style. In: Boschloo, Anton W. A. (Hrsg.): *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluijter*. Zwolle 2011, S. 89–102; Müller 2012.



Abb. 62 Hans von Aachen, *Verkündigung an Maria*, nach 1613, Öl auf Leinwand, 237×177 cm, Erzbistum Prag, als Dauerleihgabe in der Národní Galerie, Inv.-Nr. VO 272

Denn eine der vielen Aufgaben von Malern war das Kopieren von Gemälden aus der Sammlung des Regenten.

Bei Spranger sind solche eigenhändig erstellten Gemäldeduplikate, also exakte Kopien von ihm geschaffener Gemälde, nur ein einziges Mal und von fremder Hand relativ selten nachweisbar. Während beispielsweise von Aachens *Verkündigung an Maria* nach 1613 aus dem Jesuitenkolleg Klementinum in Prag Jahrzehnte nach seiner Aufstellung in einer anderen Kirche wohl von Antoni Stevens 1666 ebenfalls als Altarblatt – also in gleicher Gattung und Funktion – eingesetzt wurde (**Abb. 62, 63**)[573], ist

573 Mein Dank geht an dieser Stelle an Štěpán Vácha für den Hinweis auf die Kopie. Es handelt sich dabei um eine recht präzise Wiederholung für die Augustinerkirche im 70 km entfernten Bělá pod Bezdězem (Weißwasser), die aufgrund ihres guten Zustands deutlich mehr von der ursprünglichen Farbigkeit zeigt. Von ihm stammt auch die Zuschreibung an Antoni Stevens.



Abb. 63 Anthon Stevens (zugeschrieben) nach Hans von Aachen, *Verkündigung*, 1666, Bělá pod Bezdězem (Weißwasser), Augustinerkloster

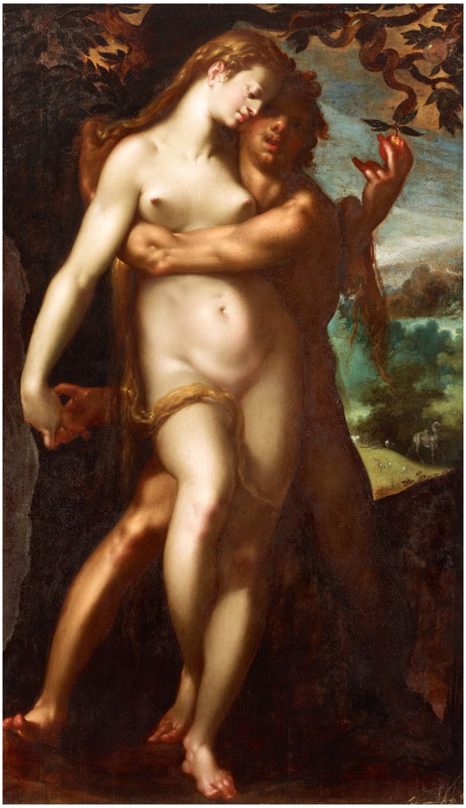


Abb. 64 Bartholomäus Spranger, *Sündenfall*, um 1593/1595, Öl auf Holz, 126 × 79 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 2417

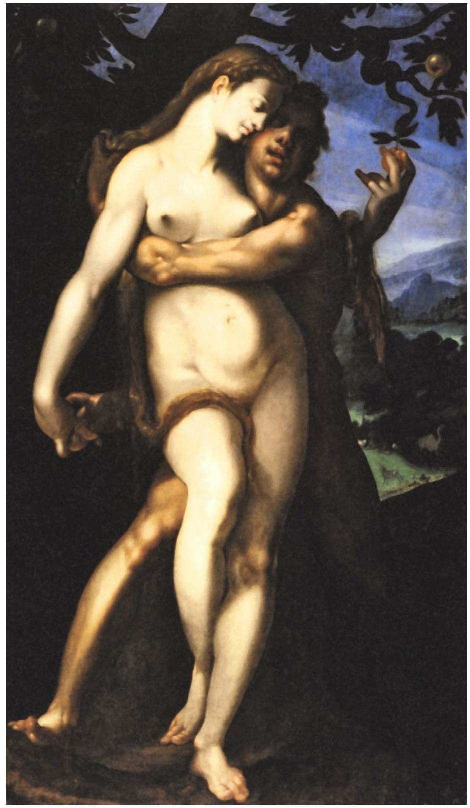


Abb. 65 Bartholomäus Spranger, *Sündenfall*, um 1595, Öl auf Leinwand, 137,7 × 81,3 cm, Riga, Latvian National Museum of Art, Inv.-Nr. 643

der Weg der Kopien nach Sprangers *Sündenfall* heute nicht mehr nachvollziehbar (**Abb. 64, 65**).[574] Man geht bislang davon aus, dass er selbst die Kopie malte, welche wiederum später von einer unbekannten Hand in gleicher Größe und Malweise erneut kopiert wurde (**Abb. 66**).[575] Da es stets das Ziel einer solchen Kopie ist, dem Vorbild

574 Zu Bartholomäus Sprangers *Sündenfall* siehe DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 20.56; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 62, S. 135–136. Final ließe sich erst im direkten Vergleich eine Eigenhändigkeit feststellen. Der *Sündenfall* von Riga wurde bislang in der Forschung noch nicht angezweifelt, vgl. J. I. Koeznetsov: *Западноевропейская живопись в музеях СССР. West-European Painting in the Museums of the USSR.* Leningrad 1967, Nr. 21; Nikolaj N. Nikulin: *Netherlandish Paintings in Soviet Museums.* Oxford 1987, Nr. 214; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 63, S. 135–136.

575 Das Gemälde in der Akademie der bildenden Künste in Wien scheint eine zeitnahe Kopie zu sein, vgl. Renate Trnek: *Illustriertes Bestandsverzeichnis. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien.* Wien 1989, S. 234; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 136, unter Nr. 62, 63.



Abb. 66 Unbekannter Künstler nach Bartholomäus Spranger, *Sündenfall*, nach 1595, Öl auf Holz, 137 × 78,5 cm, Wien, Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. 1218

in Erscheinung, Funktion und Materialität exakt zu entsprechen, lassen sich bei der Ausführung durch gute Maler kaum Abweichungen feststellen. Häufig findet man jedoch eine Anpassung an einen aktuellen Malstil, was jedoch nicht ohne Weiteres mit einem Nichtkönnen der Kopist*innen gleichzusetzen ist. Welche Intentionen letztendlich damit verbunden waren, kann nicht verallgemeinert werden. Auch die althergebrachte Meinung, der Kopist habe den alten Stil einfach nicht kopieren können, ist ein zu vorschnelles Urteil. Viel eher ist das Beibehalten einer eigenen Malweise durch den Kopisten, der eigenen Handschrift, ein deutliches Zeichen für seine Beteiligung. Im Sinne der *Aemulatio* muss das Abweichen von der Vorlage im Stil oder in den Details von guten Malern als eine bewusst gesetzte Auseinandersetzung mit Überbietungsversuch gelesen werden.[576] Dass es selbstredend auch nicht gut ausgebildete Maler gegeben hat, die dilettierend Gemälde kopiert haben, ist mit Blick auf so manche Stücke des aktuellen Kunstmarkts nicht von der Hand zu weisen.

Ein anderes Konzept bei gleichbleibender Gattung der Kopie ist bei den gleichzeitig entstandenen Meisterstichen von Hendrick Goltzius nach Vorlagen unterschiedlicher Künstler wie Dürer und Tizian festzustellen, die bereits bei Karel van Mander als herausragendes Beispiel einer überzeitlichen Auseinandersetzung mit älteren Meistern thematisiert wurden.[577] Auch wenn die Forschung Goltzius unterstellte, die Meisterkopien in bewusster Fälschungsabsicht produziert zu haben, lässt sich die bei van Mander dokumentierte Anekdote am Beispiel Dürers *Beschneidung* auch im Sinne eines agonalen Prinzips lesen.[578] In dem Herausfordern des Großmeisters des Kupferstichs

576 Dabei sei auch wiederholt auf den Holbein-Streit hingewiesen.

577 Vgl. Ariane Mensger (Hrsg.): *Bestechend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Basel. München 2016, Nr. 19, S. 66–71.

578 Siehe v. a. bei Ausst.-Kat. Amsterdam 2003, S. 203–215; Thomas Ketelsen: Der Widerstreit der Linie. Zum Status von Zeichnung und Stich(en) bei Vasari und van Mander. In: Markus A. Castor

im eigenen Medium gelang Goltzius nicht nur das Imitieren, sodass sogar Dürer-Spezialisten der damaligen Zeit getäuscht wurden, sondern in gewisser Weise auch das Übertreffen. Vor allem, wenn die selbst ernannten Kenner beim Erwerb dieser angeblichen seltenen Drucke ein „[…] so prächtiges Stück des kunstreichen Nürnbergers erwischt zu haben [glaubten], das man noch nicht kannte […]“ dieses dann gleich als „[…] das beste, was sie von Albrecht Dürer gesehen“[579] lobten. Goltzius zeigte hier sein Können in der Technik und die Fähigkeit in unterschiedlichesten Modi und Stilen zu arbeiten, „in alle gestalten van handelinghen te conned gerscheppen“ wie es in der flämischen Van-Mander-Ausgabe heißt.[580] Es kommt ihm vielmehr darauf an, „[…] seine Vorbilder oder Konkurrenten noch zu übertrumpfen: So war er bestrebt, in den nachgeahmten Stechermanieren eigene Bilderfindungen umzusetzen“.[581] Dabei hielt er gleichermaßen den Kunstsammlern in ihrer Suche nach Raritäten und Außergewöhnlichem einen Spiegel vor.

Lassen sich also solche in der Kunsttheorie um 1600 verorteten Gedankenspiele auch in den Rezeptionsreihen wiederfinden, in denen Bildideen Sprangers außerhalb der Prager Burg und seinem höfisch-gebildeten Umfeld auf andere Kontexte und Konzepte treffen? Da man hier nicht immer auf eine breite Dokumentation der Bewertung von Kunstwerken hoffen kann, muss aus den Werken heraus argumentiert werden.

In einer Zusammenschau des für diese Untersuchung aufgestellten Korpus von unterschiedlichen Bildreihen konnten Gemeinsamkeiten im Transferverhalten von Vorlage zu neuem Kunstwerk festgestellt werden. Dabei soll nun unterschieden werden, ob die Übersetzung neue funktionale, lokale oder kulturelle Kontexte zum Ziel hatte oder ob auf semantischer Ebene Verschiebungen in neue Konzepte festzustellen sind.

5.2.1 Transfer der Bildideen in neue Kontexte

5.2.1.1 Medium des Transfers

Betrachtet man die vielen Werke, die Bildideen Sprangers folgen, ist beinahe ausschließlich der Kupferstich als Transfermedium auszumachen. Einige wenige Beispiele sind bislang bekannt, die direkt von Gemälden aus der Galerie des Kaisers oder von als eigenhändig geltenden Zeichnungen kopiert wurden. Eins dieser Beispiele ist eine Zeichnung in Dresden, in der ein anonymer Künstler vor allem die Figurenkonstellation von Sprangers *Glaucus und Scylla* memoriert hat (**Abb. 67, 68**). Der Zeichner

et al. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* (= Passagen/Passages, Bd. 31). Berlin, München 2010, S. 205–221; Ketelsen 2012, S. 44–59; Grebe 2013, S. 11–13.

579 Mander/Floerke 1991, S. 339.

580 Miedema/Mander Bd. 1, S. 399, Fol. 185r13; vgl. ebenfalls Ausst.-Kat. Amsterdam 2003, S. 203–215.

581 Ketelsen 2012, S. 33–34.



Abb. 67 Bartholomäus Spranger, *Glaucus und Scylla*, um 1580/1582, Öl auf Leinwand, 110 × 81 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 2615



Abb. 68 Unbekannter Zeichner nach Bartholomäus Spranger, *Glaucus und Scylla*, Feder in Braun, hellgrau laviert, grünviolett und hellrot aquarelliert, 19,1×15,4 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 7141

dieser Wiederholung ließ die in dem Gemälde gezeigte Draperie, die aus zwei unterschiedlichen Stoffen angelegte ist, miteinander verschmelzen. Noch dazu öffnete er durch das Weglassen des dünneren Tuchs den Blick auf die Scham. Um die Silhouette der gedrehten, nun nackten Scylla zu betonen, wurde ihr Mantelstoff im Ganzen rötlich laviert.

Entweder handelt es sich hier um eine eigene Idee in der Farbe, also ein bewusstes Abweichen vom Vorbild, oder um eine nachträgliche Kolorierung, um die Zeichnung für mögliche Sammler aufzuwerten. Allerdings wirkt die Lavierung nicht nachträglich vorgenommen, weswegen vermutet werden kann, dass der Zeichner das Gemälde nicht selbst gesehen hatte, sondern dieses über eine weitere, heute unbekannte Zeichnung vermittelt bekam. Durch die Veränderung in der Drapage verändert sich nun die Dynamik der Figur. Der vom Meereswind aufgebauschte Stoff und die verwehten Haare wurden für die Zeichnung ebenfalls nicht übernommen. Die Drehbewegung wirkt statuarischer.

Ebenfalls in Dresden sind noch zwei Zeichnungen, die Beispiele der Wiederholung im gleichen Medium sind. Eine sprangersche Zeichnung wurde als Vorlage für weitere Zeichnungen hergenommen. Hier war kein gattungsübergreifender Transfer, keine starke Übersetzungsleistung der Medien notwendig. Man könnte Zeichnungen wie diese auch als Kopien im eigentlichen Sinne verstehen, da sie etwas vervielfältigen. Hier wird die *Minerva als Patronin* gezeigt.[582]

Eine Übernahme von Zeichnungen Sprangers in neue Gemälde von anderer Hand wurde bisher nicht gefunden, wobei die Forschung zu seinen Zeichnungen und den Zeichnungen der Spranger-Rezeption noch lange nicht abgeschlossen ist. Daher kann dieses Transferphänomen aktuell nicht weiter ausgeführt werden.

Welcher Medienwechsel beim Transfer von Bildideen ist also nun in der Rezeption Sprangers am häufigsten vorzufinden? In den meisten Fällen wurde auf Kupferstiche zurückgegriffen. Als leicht zugängliche Vorlagen waren sie bei den meisten der hier zur Untersuchung vorgelegten Bildreihen der Ausgangspunkt für Wiederholungen, Anspielungen oder in eine neue Gattung transferierte Versionen der Bildidee. Meistens sind die Ergebnisse dieses Transferprozesses Werke, die ohne das Vorbild als neue originäre Kunstwerke bestehen müssen – und können. Eine Bezugnahme der Motivgeschichte bleibt überwiegend aus. Dabei zeigt sich auch hier wie bereits bei der Analyse der beiden Motive *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner,* dass im Fall von biblischen Historien die Bildideen über politische und konfessionelle Grenzen hinweg eine weite Verbreitung und häufigere Wiederholung erfuhren (**Kat.-Nr. Bildreihe B, C**).

582 Metzler hält diese Dresdner Zeichnungen (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 7120, C 7123) sowie eine weitere kolorierte Zeichnung für Kopien bzw. für die zweite Version der Madrider Zeichnung, vgl. Metzler 2011, S. 319; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 129, 130, S. 218–120.

Bei den Kupferstichen selbst ist zu beobachten, dass nur zwei Beispiele bekannt sind, in denen Gemälde Sprangers in Reproduktionsstichen wiederholt wurden. Dazu gehört neben der bereits diskutierten Grafik *Christus erscheint Maria Magdalena* von Jan I Sadeler (**Kat.-Nr. B 2**) auch der Stich *Lukas malt die Madonna* (**Abb. 69**) von Raphael I Sadeler nach einem Gemälde Sprangers in München aus dem Jahr 1582 (**Abb. 70**).[583] Alle anderen sind Ergebnisse einer Kooperationsarbeit Sprangers mit unterschiedlichen Stechern und Verlegern, denen er eigens für den Kupferstich erstellte Kompositionen lieferte. Annette Strech zählt insgesamt 49 Verleger auf, wobei sie keine Unterscheidung zwischen aktiver Zusammenarbeit und der Wiederauflage von Drucken als Zeichen einer Spranger-Rezeption macht.[584]

Keiner der vielen Stiche, bei denen Spranger als Inventor der Bildidee gilt, entspricht ansonsten den gelegentlich auch ähnlich komponierten Gemälden. Dies trifft sowohl auf die vielen Versionen des Themas *Herkules um Omphale* zu, wozu Spranger selbst zwei Gemälde und einen Entwurf für einen Kupferstich vorgegeben hat, als auch auf den Stich Aegidius II Sadelers mit dem *Triumph der Weisheit* (**Kat.-Nr. H 2**). Selbst bei der Bildreihe des durchaus populären Themas *Sine Cerere et Bacchus friget Venus* zeigt der von Jan Muller gestochene Druck gewisse Ähnlichkeiten zu einem von Sprangers Werken für die kaiserliche Galerie (**Kat.-Nr. G 1**). Die Grafik weicht jedoch in vielen Details deutlich von dem Gemälde ab (**Kat.-Nr. G 2**). Im Kupferstich wirken die Figuren durch Mullers Interpretation in die Länge gezogen. Zusätzlich wird das Identifizieren der olympischen Götter durch ein deutliches Betonen der beigegebenen Attribute im Haar – Wein bei Bacchus und Getreide bei Ceres – im Vergleich zum Gemälde erleichtert. Der Grund für diese Abweichung liegt im Arbeitsprozess zwischen Spranger und den Kupferstechern. Es ist zumindest in der Zusammenarbeit mit Muller nachgewiesen, dass Spranger stets Zeichnungen lieferte, die dieser dann in seinem Medium umsetzte. Nach der Korrektur eines Probedrucks konnte der Kupferstich dann veröffentlicht werden.[585] Blickt man also nun auf die Stecher Aegidius II Sadeler, Jan Muller oder Lukas Kilian, arbeitete nur der Erstgenannte in Prag. Die Kooperation mit den beiden anderen musste also per Korrespondenz funktioniert haben.

Resultierend aus diesem Arbeitsprozess ist es daher selbstverständlich, dass auf den meisten Stichen Spranger als Inventor geführt wird, während der Anteil des Stechers mit „excu." benannt wird. Einzig Kilian wich von dieser Konvention ab, da er die Stiche bis auf eine Ausnahme ausschließlich mit „Spranger pinxit" beschriftete. Allein aufgrund dieser Bezeichnung wurde lange Zeit in der Spranger-Forschung eine ungewisse Anzahl von Gemälden als verschollen vermutet.[586] Dass aber genau

583 Klusik-Eckert 2018, S. 172–175.

584 Strech 1996, Bd. 2, S. 63–67.

585 Vgl. Leeflang 2008; Dorothy A. Limouze: Aegidius Sadeler, Imperial Printmaker. In: *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 85 (1989), H. 362, S. 3–24.

586 So gesehen von Sally Metzler, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 219, 221, 222, 226, 227. Zweifel an der Vermutung, dass es zahlreiche Gemälde als Vorlage für Kilians Stiche gegeben



Abb. 69 Raphael Sadeler nach Bartholomäus Spranger, *Lukas malt die Madonna*, nach 1582, Kupferstich, 195×118 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 53.601.13 (206)

diese Gemälde, die Kilian als Reproduktionen nachgestochen haben soll, verloren sein sollen, sogar keins dieser fünf heute bekannt ist, lässt an der Glaubwürdigkeit des „pinxit“ zweifeln. Annette Strech argumentiert hier nämlich sehr plausibel, dass Kilian eine andere Strategie verfolgt haben könnte: Gemessen an den sehr lavierenden – sie nennt sie ‚malerisch[e]‘ – Zeichnungen Sprangers in der späten Phase ab 1605 – könnte Kilian diese mit dem Pinsel gemalten Vorlagen als Chiaroscuro angesehen haben, quasi in ihrer Erscheinungsform als Miniaturgemälde. Dass er die Drucke nicht immer zuverlässig bezeichnete, wurde bereits in anderen Fällen angemerkt.[587] Eine weitere Überlegung scheint nicht ganz abwegig zu sein: Indem Kilian durch das „Spranger pinxit“ suggeriert, er habe den Stich von einem buntfarbigen Gemälde abkupfern müssen und die in der Farbe gebauten Figuren mitsamt ihrer Volumina und der Oberflächenstrukturen meisterlich

haben sollte, wurde bereits bei DaCosta Kaufmann deutlich, der auch von einem mündlichen Zögern Oberhubers berichtet, vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 20.77, 20.78, 20.79, 20.85, 20.87. Zwar wurden bisher schon einige Zuschreibungen von Gemälden an Spranger versucht, die angeblich die Vorlagen für die Drucke gewesen sein sollen. Doch sind diese bislang wenig überzeugend gewesen, beispielsweise Kurt Rossacher: Die Weisheit beugt sich den Fesseln der Liebe. Eine verschollene Allegorie des Prager Hofmalers Bartholomäus Spranger. In: *Alte und moderne Kunst* 26 (1981), H. 177, S. 1–6, hier S. 3.

587 Vgl. Strech 1996, Bd. 1, S. 74–77.

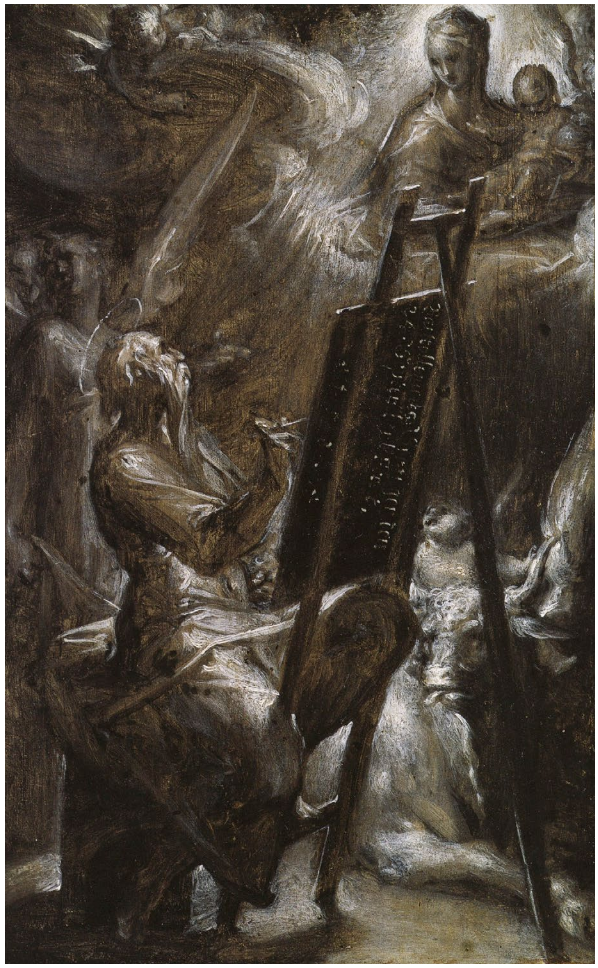


Abb. 70 Bartholomäus Spranger, *Lukas malt die Madonna*, 1582, Öl auf Kupfer, 183 × 120 mm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 14357

in das Lineament des monochromen Drucks überführt, fordert er vom Betrachter eine größere Wertschätzung ein. War es doch bekannt, dass ein Kupferstich nach einer Zeichnung, ebenfalls eine aus Linien aufgebaute Gattung, einfacher anzufertigen war. Diese Linien konnten sogar durch ein Umdrehen oder Durchpausen direkt auf die Platte übertragen werden. Das Gemälde musste erst durch den Kopisten, hier den suggerierten Reproduktionsstecher, genauestens abgezeichnet, ins seitenverkehrte Abbild transferiert und schließlich gestochen werden.[588] Man kann davon – und zu diesem Schluss ist Strech auch gekommen – ausgehen, dass die Kupferstiche Kilians, die den Bilderfindungen Sprangers folgen, keine Reproduktionsstiche sind.

Es muss also festgehalten werden, dass bis auf den einen Reproduktionsstich Jan I Sadelers generell Zeichnungen Sprangers als Vorlage für die Stecher dienten. Sie waren entweder Variationen unterschiedlicher Themen von Spranger selbst, können also aus der Ideensuche dieser Werkprozesse stammen, oder waren explizit für den Kupferstich angefertigte Kompositionen.[589]

Mit dieser Erkenntnis entwirrt sich nun auch das als problematisch betrachtete Feld der vielen Zeichnungskopien, die sprangersche Bilderfindungen wiederholen.

588 Die Techniken bei Lambert zusammengefasst, vgl. Ausst.-Kat. London 1987.
589 Vgl. Strech 1996, S. 78–80; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 270.



Abb. 71 Bartholomäus Spranger, *Herkules und Omphale*, um 1585, Öl auf Kupfer, 23,2 × 18,4 × 0,1 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 1126

Da bei diesen Zeichnungen die Provenienz oder die Zuschreibung zu einem Künstler meist nicht möglich ist, noch dazu die schiere Menge einen Überblick erschwert, kann man so wenigstens feststellen, ob der Zeichner die Gemälde oder Zeichnungen Sprangers als Vorlage nutzte oder sich an den Kupferstichen schulen musste. Beispielsweise kann nun bei einer Federzeichnung in Berlin unzweifelhaft eine Verbindung zum rudolfinischen Hof ausgemacht werden. Das Gemälde *Herkules und Omphale* von Spranger (**Abb. 71**), welches einst in der Gemäldegalerie Rudolfs II. gewesen war, wird als lavierte Federzeichnung ausführlich wiederholt (**Abb. 72**). Dass die Zeichnung genau dieses Werk zur Vorlage hatte und nicht den Stich von Anton Eisenhoit mit gleichem Thema, ist an der im Hintergrund hervortretenden Alte mit der Geste der *mano cornuta* zu erkennen, die im Stich fehlt. Andere Zeichnungen hingegen haben den Stich von Eisenhoit zur Vorlage, der ab 1590 durch den Nürnberger Verleger Balthasar Caymox (1583–1635) Verbreitung gefunden hat (**Abb. 73**).[590] Die Methode der Bildreihen führt zu einer genaueren Auseinandersetzung mit den Kopien nach Spranger und kann bei diesen heute noch als anonym geltenden Zeichnungen der Nachfolger zu einer Klärung beitragen.

590 Anton Eisenhoit, *Herkules und Omphale, Spranger Inventor,* 1590, Kupferstich, 32,2 × 22,6 cm, vgl. Hollstein: German 8 (1968), Nr. 2, S. 17; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 195, S. 308–309. Als Vorlage wurde eine Zeichnung in den Uffizien von Konrad Oberhuber ausgemacht, vgl. Wolfger A. Bulst et al. (Hrsg.): *La città di Ercole. Mitologia e politica* (= I mai visti, Bd. 15). Ausst.-Kat. Galleria degli Uffizi, Florenz. Bologna 2016, Nr. 49, S. 142–143 (Michele Grasso); Oberhuber 1958, Nr. Z 24, S. 233, 249, 283 mit älterer Literatur. Eine Hamburger Zeichnung ist wohl eher eine Kopie der Vorzeichnung als eine Nachzeichnung des Stichs. Ein Indiz hierfür ist der sich auch dort wiederholende rechteckige Block, auf dem Herkules seinen Fuß abstützt. Im Stich ist dort bei Eisenhoit ein natürlich gebrochener Stein zu finden, vgl. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinet, Inv.-Nr. 22541.



Abb. 72 Unbekannter Zeichner, *Herkules und Omphale*, um 1600, Feder in Braun, laviert auf Papier, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 13620



Abb. 73 Anton Eisenhoit nach Bartholomäus Spranger, *Herkules und Omphale*, 1590, Kupferstich, 317 × 222 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 49.95.1867

5.2.1.2 Räume des Transfers

Über das leicht transportable Medium des Kupferstichs wanderten die Bildideen der rudolfinischen Künstler durch vielerlei Hände. Als Beispiel für eine der östlichsten Ausdehnungen dieses Wanderverhaltens kann eine Buchmalereiseite aus dem Mogulreich herangezogen werden, die sich heute in British Museum befindet. Dort diente die Komposition *Heilige Familie mit Johannes dem Täufer und drei Engeln* von Abu'l-Hasan (auch Nâdir az-Nadir al-Zaman, 1589–um 1630) als Vorbild, um in seiner eigenen Malweise diese nun einem muslimischen Kontext zuzuführen (**Kat.-Nr. D 2**). Auch diese Bilderfindung wurde von Spranger nie als Gemälde umgesetzt. Sie gilt als eigenständige, für den Kupferstich entworfene Idee, die von Jan I Sadeler gestochen und in mehreren Abzügen verbreitet wurde (**Kat.-Nr. Bildreihe D**). Abu'l-Hasan wiederum zählt zu den berühmtesten Malern des Mogulhofs unter Jahangir (reg. 1605–1627), dem vierten Mogulkaiser Hindustans;[591] er konnte den Stich entweder während einer Studienreise in Italien gesehen oder als Geschenk von Gesandten erhalten haben. Vielfach ist bekannt, dass Druckgrafiken über Handelsbeziehungen oder im Zuge von Missionierungsstrategien der Jesuiten ihren Weg in die entlegensten Regionen der damaligen Welt fanden.[592]

Abu'l-Hasan übertrug den Kupferstich in die für ihn eigene Malweise, indem er sich zwar an die Umrisse der Figuren hielt, die starken Graunuancen der Schraffur Jan I Sadelers jedoch in eine eher flächige Auffassung übersetzte. Dabei zeigen sich vor allem an den verdrehten Gliedmaßen die Herausforderungen des Stiltransfers. Durch das Weglassen der Schattenzüge wirken sie überlängt wie im Fall des Christuskinds und unproportional verkürzt wie das Bein Josephs.

Werke dieser Art sind Zeichen einer transkulturellen Adaption, in der neben der Bildidee auch die fremde, hier europäische Ästhetik zitiert wird. In diesen Miniaturen einen Mangel an künstlerischem Vermögen zu sehen, wie es in der älteren Kunstgeschichtsschreibung häufig der Fall war, zeugt von einem vorurteilbehafteten Unverständnis dieses Kulturtransfers, gelten doch in der Mogulkunst andere Kriterien für Qualität, Figur und Farbigkeit als auf dem europäischen Kontinent.[593] Dabei ist nach

591 Bamber Gascoigne, Christina Gascoigne (Hrsg.): *Die Großmoguln. Glanz und Größe mohammedanischer Fürsten in Indien.* Sonderausg. Gütersloh 1987; Stuart Cary Welch (Hrsg.): *The Emperors' Album. Images of Mughal India*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New York 1987, S. 11.

592 DaCosta Kaufmann nennt eine Verbreitung zwischen Peru und dem Mogulreich und umfasst somit die damals bekannte Welt, vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: *(Ost-)Mitteleuropa als Kunstgeschichtsregion?* Leipzig 2006, S. 24. Porras konnte dies bei einem Motiv von Maerten de Vos bereits beobachten, vgl. Stephanie Porras: Going Viral? Maerten de Vos's St. Michael the Archangel. In: Thijs Weststeijn et al. (Hrsg.): *Netherlandish art in its global context* (= Nederlands kunsthistorisch jaarboek, Bd. 66). Leiden, Boston 2016, S. 54–78. Eine umfangreiche Studie über die Verbreitung rudolfinischer Bildmotive auf dem südamerikanischen Kontinent fehlt bislang.

593 Vgl. Yael Rice: The Brush and the Burin. Mogul Encounters with European Engravings. In: Jaynie Anderson (Hrsg.): *Crossing Cultures. Conflict, Migration and Convergence. International*

Azfar Moin dieses Aneignungsverfahren, das Übernehmen kulturfremder Bilderfindungen, ein Zeichen einer von den Mogulherrschern initiierten Repräsentationsstrategie. Durch das Überführen in die eigene Bilderwelt und das häufig beobachtete Ersetzen Christi mit dem Herrscher innerhalb der adaptierten Miniatur, so Moin, sähe sich der Regent als „ideal sovereign imbued with cosmic power“[594]; dies liege an der unterschiedlichen Auffassung von Porträthaftigkeit in der Mogulkultur. Demgegenüber stellt Yael Rice jedoch die Beobachtung, dass es sich bei solchen Inszenierungsstrategien um Ausnahmen handele, sodass eher die Intention bei den Künstlern zu suchen sei.[595] Diese zweite allgemeinere These treffe wohl auf dieses Beispiel eher zu. Durch das Verwenden europäischer Druckgrafik als Vorbild für die eigenen Miniaturen, das Umdenken der Schraffuren und Schattenwürfe in die eigene Bildtradition und damit das Aneignen stachen die Maler, die diese Form beherrschten, gegenüber ihren Konkurrenten heraus.[596] Ihre Werke galten an den Mogulhöfen als „highly valuated, [as a] unique work of art“[597], da die gänzlich fremde Ästhetik als Rarität gesammelt wurde, wie es auch vice versa an europäischen Höfen in Bezug auf Werke der Mogulkunst geschah.[598]

Eine westliche Ausdehnung der rudolfinischen Malerei bis in die spanisch-niederländischen Kolonien ist ebenfalls zu beobachten. Dort waren es vor allem die im Rahmen von Missionierungsbestrebungen erbauten Kirchen, bei deren Ausstattung auf die Kupferstiche zurückgegriffen wurde. Hier hat man es allerdings nicht mit einem Transfer in einen anderen Kulturraum zu tun. Man hat den europäisch-kontinentalen Stil, der sich parallel zur Mogulästhetik etablierte und diese später assimilierte. Unklar bleibt jedoch weiterhin, ob bei solchen interkulturellen Transferphänomenen der Erfinder der Bildidee überhaupt eine Rolle spielte.[599]

Congress for the History of Art (= CIHA, Bd. 32). Carlton, Victoria 2009, S. 305–310; Yeal Rice: Lines of Perception: European Prints and the Mugal *kitābkhāna*. In: Suzanne Kathleen Karr Schmidt, Edward H. Wouk (Hrsg.): *Prints in Translation, 1450–1750. Image Materiality Space* (= Visual culture in early modernity, Bd. 51). London, New York 2017, S. 203–223.

594 Vgl. Azfar Moin: Akbar's “Jesus” and Marlowe's “Tamburlaine”. Strange Parallels of Early Modern Sacredness. In: *Fragments – Interdisciplinary Approaches to the Study of Ancient and Medieval Pasts* 3 (2013), hier Absatz 42, unter: http://hdl.handle.net/2027/spo.9772151.0003.001 [Stand: 01.08.2022].

595 Rice 2017, S. 218–219.

596 Ebd., S. 218.

597 Ebd., S. 219.

598 Weitaus besser erforscht ist das Sammeln sogenannter Exotica in den Kunst- und Wunderkammern der frühen Neuzeit. Im Zuge einer Global Art History und im Eliminieren des kolonialistischen Blicks auf diese Objekte stehen sie wieder zur Diskussion und erfahren eine Neukontextualisierung, vgl. Christine Göttler: “Indian daggers with idols” in the Early Modern Constcamer. Collecting, Picturing and Imagining ‘exotic’ Weaponry in the Netherlands and Beyond. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 66 (2016), S. 80–111; Christine Göttler, Mia M. Mochizuki (Hrsg.): *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art* (= Intersections, Bd. 53). Leiden, Boston 2018.

599 Über die Verwendung von europäischen Kupferstichen als Vorlagen vor allem im mittelamerikanischen Raum siehe Porras 2016. Hierbei konnten auch rudolfinische Bilderfindungen ausgemacht

5.2.1.3 Zeiträume des Transfers

Besonders spannend gestaltet sich die Frage, wie lange die Bildideen Sprangers Verwendung fanden. Vor allem in den gelegentlich datierten Neuauflagen von Kupferstichen und Kupferstichkopien ist ein Indiz zur Popularität der Kompositionen auszumachen. Generell wurde bislang die Einflusszeit der rudolfinischen Kunst als relativ kurz eingeschätzt. Während Karel van Mander in seinem 1604 publizierten *Schilderboek* Spranger und die gesamte Kunst am Hof Rudolfs II. noch als Parnass der Künste feierte, so lassen sich ein Jahrzehnt später bereits weniger löbliche Bezeichnungen für diese Werke finden. So warnte Václav Vilém von Roupov (1615–1641), Leiter des Direktoriums von Böhmen, bei einer Revision der Landesbesitztümer im Jahr 1619 davor, dass die Gemälde der Sammlung äußerst schändlich seien und eher einen Angriff auf den menschlichen Intellekt darstellen, als diesen zu erfrischen.[600] Damit meinte er sicher die vielen Eroten und als *Buhlschaft* zu bezeichnenden Akte, die in einer großen Anzahl in der Sammlung Rudolfs II. zu finden waren. Sie wurden daher zeitnah 1623 an den Kunst- und Diamentenhändler Daniel de Briers verkauft,[601] was wohl auch dem ausgeprägten gegenreformatorischen Katholizismus unter Kaiser Ferdinand II. geschuldet war. Wie Štěpán Vácha treffend schlussfolgert, bevorzugte dieser nämlich eine deutlich gemäßigtere, beinahe schon prüde Figurensprache. Vácha betont, dass solche despektierlichen Äußerungen sowohl über die rudolfinischen Werke als auch die kulturpolitischen Strategien des gegenreformatorischen Hofs nicht mit den existierenden Objektbeständen der Rezeption in Einklang zu bringen waren.[602] Denn überraschend ist, dass gleichzeitig mit dem Verkauf eines großen Teils der Sammlung die Kupferstiche, die rudolfinischen Bilderfindungen folgen, neu aufgelegt oder sogar erst publiziert wurden. Die Rezeption bzw. die Aktualität der Bilderfindungen ist länger anzusetzen, als es in der Forschung bisher beobachtet wurde. So erklären sich die seitenverkehrten Versionen der Drucke mit geänderter Inschrift (**Kat.-Nr. C 1c**) oder spätere Auflagen mit anderem Herausgeber (**Kat.-Nr. F 1d–f**).

Die Nachfrage nach sprangerschen Kupferstichen und die Popularität diverser Motive ist mit dem Tod des Künstlers nicht abgebrochen. Der allgemeine Geschmack, der auf dem Kunstmarkt ablesbar ist, folgte gänzlich anderen Strategien als die

werden, zum Beispiel ein Altarblatt von Baltazar de Echave Rioja mit der *Grablegung Jesu* nach Joseph Heintz d. Ä., vgl. Zimmer 2000, S. 296.

600 Vgl. Vácha 2014, S. 364. Er weist hier darauf hin, dass diese Quelle an anderer Stelle falsch übersetzt wurde.

601 Vgl. Gabriele Marcussen-Gwiazda: Der Bilderverkauf aus der Rudolfinischen Kunstkammer an den Frankfurter Juwelier Daniel de Briers. In: Gode Krämer et al. (Hrsg.): *Die verschollene Leda. Joseph Heintz d. Ä. Kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger*. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schätzlerpalais, Augsburg. Berlin 2015, S. 108–133, hier S. 109.

602 Vgl. Vácha 2014, S. 364 Einen Überblick über die verkauften Werke liefert Marcussen-Gwiazda, siehe Marcussen-Gwiazda 2015.



Abb. 74 Jan Muller, *Junger Künstler vor Minerva*, 1628, Kupferstich, 253×176 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-32.192

gegenreformatorisch motivierte Kulturpolitik des Hofs. Spranger wurde weiterhin verehrt, sodass es sich für Jan Muller lohnte, eine Komposition des Verstorbenen erst 1628, also 17 Jahre nach dem Tod des Inventors Spranger, zu publizieren. Das Blatt *Junger Künstler vor Minerva* muss daher als bewusste Reminiszenz an Spranger verstanden werden (**Abb. 74**).[603]

603 Der alternative Titel *Allegorie des Tugenberges der Künste* hängt mit der Darstellung zusammen: Merkur führt einen jungen Mann vor den zentral in der Bildmitte stehenden Thron Minervas. Er ist in ein Stierfell, dem Wappentier der Malerzunft, gehüllt und somit als Maler ausgezeichnet. Die Schutzgöttin der Musen und Künste überreicht dem demütig knienden einen Lorbeerkranz als Auszeichnung. Dank der niederländischen Inschrift über dem Bildfeld und der lateinischen darunter sind die geknebelten Personifikationen hinter dem Tron als Torheit, Faulheit und Missgunst zu identifizieren. Rechts neben Merkur erhält man einen Ausblick auf

Man darf allgemein nicht vernachlässigen, wie lange sich ein Künstlerruhm gehalten hat. Noch dazu wirkt der heutige Blick wie ein Zerrbild, wenn es um darum geht, die Bildthemen nach Komplexität oder Bedeutungsreichtum zu hierarchisieren. Im Hinblick auf die zeitliche Dimension der Rezeption kann kein Unterschied zwischen mythologischen und christlichen Themen festgestellt werden. Aus allen Themenbereichen wurden Kupferstichplatten kopiert, bis ins 18. Jahrhundert neu aufgelegt oder durch einen Nachstich aufbereitet.[604] Das wertvollste Gut dieser großen Unternehmen, die Stecher, Verleger und Kunsthändler in sich vereinten, war der Besitz der Kupferplatten. Daher haben sich die Stecher über ein Netzwerk von Verwandtschaftsbeziehungen abgesichert, wie es bei den Sadelers und den Mullers ebenfalls der Fall war. Wie nachgewiesen wurden sie sogar bei finanziellen Transaktionen als Sicherheiten eingesetzt.[605]

Eine erneute Auflage über eine Abzugskampagne von den Kupferplatten barg aber das Risiko, diese zunehmend zu schädigen. Daher mussten die Verleger einen guten Blick für die Nachfrage von Themen und Kompositionen haben, von den finanziellen Risiken einer solchen Auflage nicht zu sprechen. Daher können jeder Neudruck und die nachgestochenen Kopien ohne Weiteres für eine große Beliebtheit der Bildidee sprechen.[606] Beinahe alle Stiche nach Bilderfindungen Sprangers erfuhren Neuauflagen und Nachstiche, wobei einige sogar an anderen Verlagsorten in Frankreich oder Italien publiziert wurden wie beispielsweise Mullers *Fama führt die Künste* (**Kat.-Nr. F 4**). Dieser Stich wurde nicht nur 1619 erneut aufgelegt, sondern 1682 von Nicolaes Visscher II (1649–1702) erneut wiederholt und eine weitere Version gegensinnig mit einer neuen Widmung an Marcello Vestri Barbiani von Turpinus[607]

einen Hügel, auf dem die Musen aus der Ferne heranschreiten. Angeführt wird der Reigen von den drei Repräsentantinnen der Künste, die durch die Präsentation der Attribute als Skulptur, Malerei und Architektur auszumachen sind. Forschungsliteratur hierzu, vgl. Fabian Jonietz: Labor imnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011, S. 573–681, hier S. 624.

604 Nachweisbar bei Kat.-Nr. C 1a, C 1b, F 1d (dat. 1682), F 1e, G 2c, G 2d, G 2f, I 1b–I 1e.

605 Dies wurde von Mensger bei Goltzius beobachtet und lässt sich ohne Weiteres auch auf die anderen Stecherfamilien übertragen, vgl. Ariane Mensger: Hendrick Goltzius: Kupferstecher, Inventor, Verleger. In: dies. (Hrsg.): *Bestechend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Basel. München 2016, S. 11–20, hier S. 18. Über die Bedeutung der Kupferplatten als Wertanlage und Existenzsicherung weiterhin bei Nadine Orenstein et al.: Print Publishing in the Netherlands 1580–1620. In: Ger Luijten et al. (Hrsg.): *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580–1620*. Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam. Amsterdam 1993, S. 167–200, hier S. 171–173, 183–184; Jan van der Stock: *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585* (= Studies in Prints and Printmaking, Bd. 2). Rotterdam 1998, S. 154–157.

606 Grundlegendes über das Sammeln von Grafiken in Europa ist bei Brakensiek zusammengetragen, vgl. Stefan Brakensiek: *Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821* (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 150). Hildesheim 2003.

607 Dabei handelt es sich vermutlich um die Kupferstecher und Kunsthändler Johannes und Philippus Turpinus, die in der Zeit um 1600 in Rom tätig gewesen sind, vgl. Nagler: Monogramm.

für einen italienischen Kontext gestochen (**Kat.-Nr. F 1 c–f**). Diese Auflagen führten zu einer gesteigerten Verbreitung in den jeweiligen Produktionsländern und zu einer langen Nachwirkung, da dann auch diese Stichkopien wiederum mehrere Auflagen erfahren konnten.[608]

Schaut man nun die datierten Stiche und die wenigen datierten Gemäldekopien an, lässt sich eine Kernphase der Rezeption von sprangerschen Bildideen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts feststellen. In wenigen Ausnahmen regten seine Kompositionen die Künstler*innen des 18. Jahrhunderts zu neuen Werken an. Zu ihnen gehörte der böhmische Kupferstecher, Zeichner und Verleger Jan Jiři Balzer (1738–1799)[609], der inspiriert von Zeichnungen eigene Grafiken schuf. Deutlich ist diese über Jahrhunderte greifende Reminiszenz durch die Inschrift „Nach einer Zeichnung von Spranger“ dokumentiert (**Abb. 75, 76**).[610]

Vor allem bei den gezeichneten Wiederholungen, die für die vorliegende Arbeit nur in Stichproben untersucht wurden, lassen sich häufig Datierungen um oder nach 1700 finden (**Kat.-Nr. H 20–29**). Dirk Kocks sieht darin neomanieristische Tendenzen im 18. Jahrhundert und macht dies an dem bayerischen Kirchenmaler Philipp Jakob Greil fest, der eine Federzeichnung nach Spranger wohl noch in seiner Ausbildungsphase höchst kunstvoll gestaltet hat (**Kat.-Nr. H 29**).[611] Gleiches ist bei Johann Gottlieb Prestel (1739–1808) zu beobachten, der die Dreiergruppe der Künste aus dem Kupferstich *Fama führt die Künste in den Olymp* als Radierung im Jahr 1782 erneut publizierte (**Kat.-Nr. F 14**).

Sie alle schulten sich an den Meistern des Manierismus, ebenso ihr österreichischer Zeitgenosse Johann Georg Platzer. Dieser zitierte nicht nur Sprangers Gemälde in seinen Historiendarstellungen, wie das zu Beginn dieser Untersuchung als Beispiel eingeführte Werk bereits gezeigt hat (**Abb. 1**). Folgt man Kocks, so sieht man in Platzers *Allegorie auf die vier Jahreszeiten* (**Abb. 77**) eine gewisse Anspielung auf den Muller-Stich *Sine Ceres*

608 Die Magisterarbeit von Annette Strech gibt bisher einen guten Überblick über die Stiche nach Bartholomäus Spranger. Ein Catalogue raisonné mit allen Auflagen, Probedrucken und Nachstichen steht bisher noch aus, da dies auch nicht bei Metzler geleistet wurde, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 160–232; Strech 1996; Annette Strech: Spranger inventor: Überlegungen zu Entstehung und Funktion von Stichen nach Sprangers Werken. In: Lubomír Konečný et al. (Hrsg.): *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4. September, 1997*. Prag 1998, S. 201–210. Dabei muss berücksichtig werden, dass die Kupferplatten stets bei den Stechern verblieben und als wertvolles Gut im Werkstattbesitz weitervererbt wurden. Bei einer wiederholten Auflage der Platte oder einer Aufbereitung durch einen Nachschnitt, da die Platte durch die vielen Abzüge abgenutzt war, lag dann das Risiko bei dem Verleger, der in den Fällen Sadeler und Muller ebenfalls in der Familie zu suchen war.

609 Auch als Johann Georg Balzer bekannt.

610 Balzer hat auf Vorlagen Sprangers zurückgegriffen, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 230–232, S. 348–349.

611 Vgl. Dirk Kocks: Sine Cerere et Libero friget Venus. Zu einem manieristischen Bildthema, seiner erfolgreichsten kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 24 (1979), S. 113–132, hier S. 128.

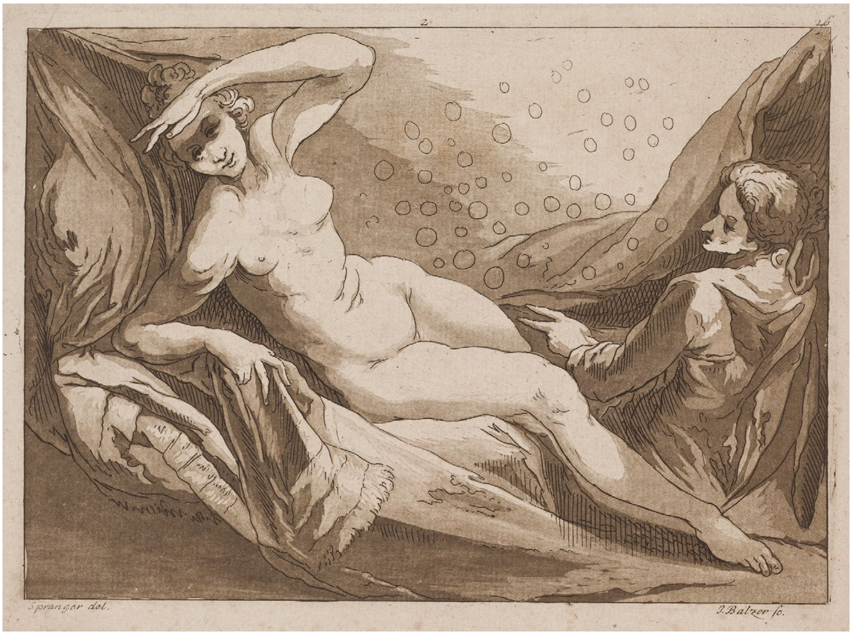


Abb. 75 Jan Jiři Balzer, *Danaë*, um 1765, Druckgrafik, 162 × 212 mm, Prag, Nàrodni Galerie, Inv.-Nr. R-34020



Abb. 76 Jan Jiři Balzer, *Die Parabel vom Säman*, um 1786, Ätzradierung, 161 × 237 mm, Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. R. 34030



Abb. 77 Johann Georg Platzer, *Allegorie auf die vier Jahreszeiten*, um 1750, Öl auf Kupfer, 48 × 66 cm, New York, Privatbesitz

et Bacchus Venus friget, dessen Figuren wiederum mit Zitaten aus dem Goltzius-Umfeld vermischt wurden. Solche Strategien führten dazu, dass Platzer humorvoll als „österreichischer Goltzius“ bezeichnet wurde.[612]

5.2.1.4 Inhalte des Transfers

Während die Formen des Transfers in Bezug auf Medium, Kulturraum und Datierungen in der Zeit leicht fassbar sind und auf die hier vorgestellten Bildreihen in ähnlicher Form übertragen werden können, gilt das für den Transfer von Bildinhalten nicht. In den beiden Reihen zu dem Thema *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* konnte bereits ausführlich die unterschiedliche Wiederverwendung der Bildidee in den diversen neuen Kontexten aufgezeigt werden.[613]

612 Vgl. ebd., S. 126–127. Beinahe in allen großen Allegorien Platzers zeigen sich Anspielungen oder direkte Zitate auf Werke Bartholomäus Sprangers bzw. den Kupferstichen nach seinen Erfindungen. Eine umfangreiche Untersuchung dieser Koinzidenz fehlt bislang.

613 Siehe Kapitel 5.1.3 *Untersuchung der Rezeptionsfolgen*.

Die Gründe für die vielen Versionen und die lang anhaltende Verwendung der Motive lässt dann wiederum Rückschlüsse auf die Popularität der Invention zu. Es muss jedoch die Frage gestellt werden, ob bei diesen eine anerkennende, beinahe schon huldigende Imitation der Künstlerpersönlichkeiten stattfindet oder ob die Kompositionen im Vordergrund stehen, also die Inventionen losgelöst vom Erfinder über einen langen Zeitraum wiederholt werden. Neben dem malerischen Können zeigten die Nachahmer damit ihre Erfindungsgabe im *Colore,* also in der eigenständigen Entwicklung einer farbigen Version. Jedwede Form von Änderung muss dabei als bewusste Auseinandersetzung mit der Vorlage verstanden werden und ist vor allem im Zusammenhang mit mythologischen Bildthemen meist dem neuen Kontext und einem Auftraggeberwunsch geschuldet.

Dabei kann die populäre Erzählung *Diana und Aktaeon* als Beispiel dienen, deren Kenntnis aufgrund von Ovid-Übersetzungen in gebildeten Kreisen vorausgesetzt werden kann.[614] Insbesondere Heintz d. Ä. gelang hierbei eine neuartige Interpretation dieses Sujets (**Kat.-Nr. A 1**). Manche Wiederholungen zeigen in den Abweichungen zu Sadelers Kupferstich ein gutes Wissen um die literarische Vorlage. Denn nur so ist zu erklären, warum unabhängig voneinander einige Maler in der Wiederholung Aktaeon ein kurzes Geweih aufgesetzt haben oder ihn schon halb in der Verwandlung zeigen (**vgl. Kat.-Nr. A 4, 7, 9**). In diesen Beispielen fand eine inhaltliche Aneignung statt. Durch das Hinzufügen machten sie die Bildidee nicht nur zu ihrer eigenen, sondern für den Betrachter auch eindeutiger. Es kommt in der Wiederholung des Werks zu einem Weiterdenken und damit zu einer angestrebten Verbesserung.

Solch eine Präzisierung durch das Hinzufügen oder Hervorheben von Attributen hat in einem anderen Beispiel, der Reihe *Sine Cere et Bacchus Venus friget,* bereits im Medium des Transfers, dem Kupferstich, stattgefunden (**Kat.-Nr. Bildreihe H**). Man darf davon ausgehen, dass Muller hier als Vorlage für seinen Stich nicht das Gemälde aus der kaiserlichen Sammlung zur Verfügung stand, sondern eine Zeichnung Sprangers. Da diese nicht erhalten ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, auf wen von beiden die Veränderung zurückgeht. Da die Vorlagen Sprangers aber auch in anderen Fällen eher schnell hingeworfene, lavierte Federskizzen mit wenigen erkennbaren Details waren, liegt die Klärung der Figuren durch Verdeutlichung der Attribute sicherlich in der Verantwortung des Kupferstechers.[615] In Mullers Stich trägt der Weingott Bacchus in

614 Vgl. Beat Wismer (Hrsg.): *Der verbotene Blick auf die Nacktheit. Diana und Actaeon*. Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast, Düsseldorf. Ostfildern 2008. Über die Auflagen und die weite Verbreitung teilweise bei Ulrike Ilg: Rezension zu „Michael Thimann (Hrsg.): Jean Jacques Boissard: Ovids Metamorphosen 1556. Die Bildhandschrift 79 C7 aus dem Berliner Kupferstichkabinett. Berlin 2006". In: *sehpunkte* 6 (2006), Nr. 5, unter: http://www.sehepunkte.de/2006/05/9083.html; Thimann 2005; Michael Thimann: *Jean Jacques Boissard, Ovids Metamorphosen 1556*. Hrsg. von Jean Jacques Boissard (= Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa/Beiheft, Bd. 5). Berlin 2005.

615 Vgl. Kocks 1979, S. 118; Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, S. 20–23; Leeflang 2008.

seinem gelockten Haar, das sich wie Weinranken schraubt, einen deutlich sichtbaren Kranz aus Weinblättern. Direkt ins Auge fällt zudem der spitz zulaufende Ährenkranz auf dem Kopf der Ceres, der Schutzpatronin des Getreides. Die Attribute ihres Wiedererkennens werden ebenso betont wie der von Amor niedergelegte Bogen. Dieser führt optisch wiederum den Betrachter in den Hintergrund, wo die frierende Venus die Wärme des letzten Glimmens auffangen möchte, da das rauchende Feuer auszugehen droht. Der Sinnspruch von Terenz, dem diese Komposition als literarische Quelle diente, erfährt in der optischen Betonung der Reben, den vergrößerten Trauben und den Ähren eine zeitgenössische Ausdeutung: Ohne Wein und Brot ist die Liebe tot.[616]

Vergleicht man den Kupferstich mit dem Gemälde, könnte man noch weitere Veränderungen finden. Da Muller, der ausnahmslos in Amsterdam arbeitete, das Gemälde aus der kaiserlichen Sammlung sicherlich nicht gekannt hat, ist auch Metzlers Bemerkung, er habe das Gemälde von einer Nacht- in eine Tagesszene gewandelt, von der Hand zu weisen. In einer ebenfalls monochromen Zeichnung hätte er die Tageszeit wohl kaum feststellen können.[617] Es sei nebenbei erwähnt, dass sich keiner der nachahmenden Maler an dem Gemälde orientierte, da alle bekannten Wiederholungen die gesteigerten Details und die mullerschen Figurenauffassung übernahmen. Dass keine der bekannten neuen Versionen den dunklen Hintergrund aus dem Wiener Gemälde aufgriff, ist nur ein weiteres Indiz, das für die Behauptung spricht.

Im Hinblick auf eine inhaltliche Veränderung ist bei dieser weniger handlungsgeladenen Szene im Vergleich zu der vielfigurigen Darstellung bei *Diana und Aktaeon* (**Kat.-Nr. Bildreihe A**) keine Weitererzählung zu finden. Das eindeutige Erkennen durch die Betonung von Attributen ist bereits in der ersten Transferphase von der Vorzeichnung zum Kupferstich geschehen. Viel eher kommt es bei manchen gemalten Stichkopien in der zweiten Transferphase zu einer Reduktion des Narrativs, indem für die Erzählung wichtige Elemente wie die frierende Venus weggelassen wurden.

Durch dieses Herausschneiden der Hintergrundszene veränderte sich der mahnende Sinnspruchs Terenz' in eine allgemeingültige Darstellung von *Bacchus und Ceres* (**Kat.-Nr. H 6, 7, 12, 15, 17**). Vor allem bei den späteren Wiederholungen und bei den vielen Teilzeichnungen aus dem späten 17. Jahrhundert ist also ein reduzierender Rückgriff auszumachen, der zudem inhaltlich zu verstehen ist. Ob darin dann auch später noch der Sinnspruch erkannt wurde, ist fraglich. Alleine in der Figurenentwicklung des mullerschen Stichs mit den komplizierten Schrittführungen und den verschränkten Händen liegt ein gewisser Reiz jenseits der textuellen Anspielung. Dieser würde jedoch für diese lange Rezeptionsgeschichte nicht ausreichen. Viel eher kann vermutet werden, dass in der Bilderfindung Sprangers eine überzeitliche Bildsprache

616 Die polyvalente Deutung des Stichs hat ausführlich Kocks untersucht, wobei er in einer Gesamtschau des Themas vor allem eine neuplatonische Deutung bevorzugt, in der Venus als Prinzip des Humanismus zu deuten ist, vgl. Kocks 1979, S. 126.

617 Vg. Ausst.-Kat. New York 2014, S. 304.

gefunden wurde, die ihre „typenprägende, geschmacksbestimmende Wirkung“[618] bis in das 18. Jahrhundert reichen lässt.

Stellt man allgemeiner die Frage nach dem Grad der Übernahme von Inhalten, lassen sich hier ebenfalls Abweichungen von den Vorlagen finden, die wiederum unterschiedlichste Gründe haben können. Vor allem allegorische Inventionen Sprangers, die auf keine allgemeingültige Darstellungstradition zurückzuführen sind, wurden in der Forschung bisher unter dem Aspekt eines politischen Hermetismus untersucht. Die kontextgebundene Bildsprache ist nicht frei auf neue Themen übertragbar. Unter diese von Jürgen Müller beobachtete Strategie fällt auch der Kupferstich Mullers, der gemeinhin unter dem Titel *Apotheose der Künste* oder *Fama führt die Künste in den Olymp* (**Kat.-Nr. Bildreihe F**) geführt wird.[619] Wie die Inschrift in der Bildkartusche verrät, ging hier die Initiative für diesen großen, auf zwei Platten gestochenen Druck von Spranger aus, der ihn als „ergebenster Diener des Senats von Antwerpen, seiner Heimatstadt“, eben diesem widmete:

> Bartholomeus Spranger. S.[acrae] C.[aesareae] M.[aiestatis] Pictor et /
> Senatus deditissimus Cliens dicat consecratque.[620]

Die Figur Amors, die neben diesem Inschriftenfeld bildmittig gesetzt ist, präsentiert das Wappen der Stadt. Neben der prominent am unteren Bildrand positionierten Schrifttafel und der Figur Amors schraubt sich ein Wolkenband, unterstützt von dem Westwind Zephyr, bis in den Himmel zu den dort versammelten olympischen Göttern hinauf. Mit ihm und gezogen von der posauneblasenden Fama steigen die Personifikationen der drei Kunstgattungen Malerei, Skulptur und Architektur eng umschlungen empor. Aus diesem Motiv rührt dann auch die Titelwahl in diversen Sammlungen, wobei alternativ *Die Künste fliehen vor den Barbaren in den Olymp* treffender wäre. Die ausführliche Bildunterschrift erleichtert die Deutung des Kupferstichs:

> Nachdem die Barbarei die blühenden Landstriche des fruchtbaren Asien verwüstet hat und die blühenden Küsten Griechenlands, drang sie auch in Afrika und das in Flammen aufgehende große Gebiet des mächtigen Europa ein, besonders schrecklich durch ihre große Angriffslust: jetzt retten sich die Malerei, die Bildhauerei, einst gepflegt vom kunstreichen Lysipp, und die Architektur prächtigen Aussehens, die drei lieblichen Nymphen, Gefährtinnen und untrennbare Schwestern, die jetzt so ganz Verachteten, sie retten sich flüchtend durch

618 Kocks 1979, S. 128.

619 Das absichtliche Verrätseln von Aussagen mit Anspielungen auf die tagesaktuelle (Kultur-)Politik hat Jürgen Müller im Zusammenhang mit Sprangers *Triumph der Weisheit* beobachtet und bei Hans von Aachens komplexen Allegorien in Bezug auf Rudolf II. ausführlicher besprochen, vgl. Müller 1994.

620 Kat.-Nr. F 1.

> die Wolken auf Rat der hilfreichen Pallas: Fama selbst hält sie fest und der wehende Zephyr, indem er Amor gehorcht, bläst sie im Lufthauch empor, bis sie nach der Flucht des grausamen Feindes, gemäß dem Willen des Zeus, ihre frühere Herrschaft wiedererhalten.[621]

Damit wird auf die zeitgenössisch in ganz Europa kursierende und politisch instrumentalisierte Türkenangst angespielt.[622] Die in der Inschrift angesprochene sich ausbreitende Barbarei wird im rechten Bildmittelgrund durch die mit ihren Waffen Drohenden versinnbildlicht, die aufgrund der Turbane und Krummsäbel auf den Fahnen als Türken charakterisiert sind. Damit wird ein damals gängiger Figurentypus verwendet.[623] Unheilvoll, aber noch nicht dominierend erhalten sie einen kleineren Bildbereich als die Fläche links des Wolkenbands. Dort liegt Europa, das es laut Inschrift zu schützen gilt. Hier befinden sich auch die vielen Künstler der drei Gattungen beim Malen, Skulptieren und Bauen, die unter der Beobachtung von Kaiser, Papst und anderen Fürsten ihrer Tätigkeit in Frieden nachkommen können. Zwischen ihnen und den Türken stehen die Fahnen von jenen Mächten, die wohl als Beschützer der Künste galten: Spanien, Venedig, Frankreich, Florenz, England, Burgund, Sachsen, Pfalz und Brandenburg.[624] Damit appellierte der Kupferstich an die Stadt Antwerpen, die sich selbst auch im Reigen dieser Länder sah, und an ihre Pflicht, die Künste weiterhin zu beschützen, indem Spranger diese Funktion nennt: „suae altricem et Artium / liberalium cultricem".[625] Selbst wenn diese Bildidee Sprangers, wie häufig geschehen, als Zeichen einer Aufwertung der Künste und ebenfalls als Apotheose, die Empfehlung der Künste durch Minerva, verstanden werden kann, versteckt sich hier eine tagespolitische Intention. Wie Hans Mielke erklärt, versuchte Spranger mit diesem Stich, dem Antwerpener Senat zu schmeicheln, indem er die Stadt mit Fürstentümern und Königreichen verglich.[626] Er könnte damit eine Möglichkeit aufrechterhalten haben, wieder in seine Heimatstadt zurückkehren zu können, nachdem er in Prag das Bürgerrecht erworben hatte. Ende der 1590er-Jahre kam es nämlich dort zu einem Zuwachs neuer Hofkünstler in jüngerem Alter und damit zu einer größeren Konkurrenz um die Gunst des Kaisers. Ein Machtverlust seines Mäzens Rudolf II. und ins Stocken

621 Hans Mielke (Hrsg.): *Manierismus in Holland um 1600. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett.* Ausst.-Kat. Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin. Berlin 1979, S. 33.

622 Zur klischeehaften Typisierung und Poltisierung der Türkendarstellungen siehe Born 2014.

623 Vgl. Bodo Guthmüller, Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Europa und die Türken in der Renaissance* (= Frühe Neuzeit, Bd. 54). Berlin 2000.

624 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1979, S. 33.

625 Nach Strech 1996, Bd. 2, S. 37: „seiner Jugend einer Amme, den in jeder Hinsicht willkommen, niemals vergessenen freien Künsten eine Beschützerin".

626 Ausst.-Kat. Berlin 1979, S. 33.

geratene Auszahlungen des Solds für die Künstler aufgrund leerer Kriegskassen haben den Maler zudem nach einem alternativen Standort suchen lassen.

Daneben könnte in diesem Stich eine Strategie des Kaisers selbst vermutet werden, der einen Appell an die reiche Handelsstadt richtet, um diese zur finanziellen Unterstützung für den Türkenkrieg zu bewegen. Dass Rudolf II. vor allem in diplomatisch heiklen Angelegenheiten seine Künstler als Agenten einsetzte oder die vorsichtige Annäherung über die Kunst versuchte, um politische Verbindungen einzugehen, wurde bereits häufig beobachtet.

Die Qualität dieser Bildidee liegt jedoch nicht in einer dieser Deutungen, sondern in der Vermischung aller. Visuell angelegt und durch die Bildunterschrift betont ist vor allem die Aufforderung, die Künste zu schützen, die nach ihrer Erhebung in den olympischen Götterhimmel nicht als Handwerk, sondern als hohes geistiges Gut zu verstehen sind. Die Künste stehen unter dem Schutz von Minerva, der Göttin der Weisheit.

Es fällt auf, dass bei den Wiederholungen dieses Stichs der tagespolitische Impetus dieser Allegorie eine weniger große Rolle gespielt zu haben scheint. In drei Werken wurde die ganze Komposition in Gemälde transferiert und mit dem Weglassen der Inschriften die Anspielung auf die Stadt Antwerpen ausgeklammert. In einem Gemälde gleichen Themas, das sich heute in der Nationalgalerie in Prag befindet, wurde auch das Wappen mit einem doppelköpfigen Adler ersetzt, wodurch eher das Kaiserreich als Behüter der Künste in den Fokus gerückt wird und eine Erstellung des Gemäldes im kaiserlichen Kontext möglich scheint (**Kat.-Nr. F 5**). Die gemalte Version in Grenoble (**Bildreihe Kat.-Nr. F 6**) zeigt ebenfalls ein anderes Wappen, das bislang noch nicht identifiziert werden konnte. Es erinnert allerdings an das Zunftwappen der Malergilde, welches auf dunklerem Grund drei weiße oder silberne Schilder in dieser Form zeigt. Ein Vergleich mit den Zeichnungen, die dem Kupferstich folgen, zeigt, dass sich ausschließlich die Figurenerfindung Sprangers wiederholt, was ein Interesse an der komplizierten Umarmung der drei Künste erkennen lässt (**Kat.-Nr. F 9–13**).

Dass auch das ikonografisch komplexe Blatt Aegidius II Sadelers kaum wiederholt wurde, welches wiederum auf Sprangers Bildidee *Triumph der Weisheit* (**Kat.-Nr. Bildreihe H**) zurückzuführen ist, kann als weiteres Indiz dafür gelten. Vor allem jene Werke mit einer gezielt politischen, auf den Hof oder auf aktuelle Themen ausgerichteten Ikonografie sind als hermetische Allegorien außerhalb dieses zeitlichen, lokalen und intellektuellen Kontexts schwer zu verstehen. Sie sind so ausgelegt, dass sie selten in ein anderes Umfeld übertragbar sind. Häufiger findet man in diesen Fällen Figurenstudien im Medium der Zeichnung wieder.[627]

Anspielungen jedoch, die eine im kulturellen Gedächtnis dieser Zeit fest verwobene Quelle haben wie der Sinnspruch Terenz' *Sine Cere et Bacchus friget Venus* (**Kat.-Nr. G**), wurden verstanden und in den unterschiedlichsten Ausdeutungen wiederverwendet. Vor allem in der Anspielung auf literarische Vorlagen muss die Erklärung

627 Ein Beispiel hierfür ist Kat.-Nr. F 13.

für die Vielzahl von Wiederholungen gesucht werden. Spranger gelang, wie Kocks eindrücklich herleitet, mit der Bildidee zu diesem Zitat eine neuartige Komposition, die sich durch die visuelle Übersetzung Mullers in andere Kunstzentren verbreitete, für die man ebenfalls eine Vorliebe für das verrätselte Spiel in der Bildbetrachtung annehmen kann. In der von Spranger entwickelten Paraphrase des Sinnspruchs „[findet] gerade in der Kunst des Niederländischen Manierismus […] ihre Erklärung in der polyvalenten allegorischen Ausdeutung der römischen Devise, die sowohl dem humanistischen Concetto-Gedanken als auch der sinnlich-erotischen Anspielungslust der Zeit gemäß war".[628]

Ansonsten galt das Interesse den Wiederholungen gezeichneter oder gemalter Art, vor allem den kunstvollen Einzelfiguren und komplexen Figurengruppen. Herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext konnten sie so Teil einer neuen Bilderfindung werden oder als memorierende Zeichnung in das Konvolut der nachfolgenden Künstler*innen übergehen.

5.2.2 Transfer der Bildideen in neue Konzepte

Neben zahllosen anonymen Zeichnungen, welche Figuren oder ganze Kompositionen der Kupferstiche wiederholen, stellen Gemäldekopien die größte Gruppe in der Rezeption der Bildideen dar. Sie können entweder als ‚gemalte Stichkopie'[629] oder als Gemäldekopie nach Kupferstichen'[630] bezeichnet werden. Bei beiden Denominationen schleicht sich jedoch wieder die Schwierigkeit einer negativen Konnotation mit ein. Anhand dieser Gemälde soll aber nun gezeigt werden, dass es sich dabei nicht nur um eine spezielle Aneignung einer Bildidee handelt. Dieser materielle Transfer der Bildidee von einer Druckgrafik in eine neue Gattung ist als Aufwertung in ein eigenständiges, neu geschaffenes Werk zu verstehen. Zuvor gilt es, im Überblick zu untersuchen, welche Formen materieller Aufwertung der Druckgrafik in der Rezeption vorkommen.

5.2.2.1 Imitieren als Zeichen der Aneignung

In den häufigsten Fällen, in denen Künstler*innen sich mit den Bildideen Sprangers auseinandersetzten, hat man es mit gezeichneten Wiederholungen zu tun. Häufig anonym, findet sich so eine schier unüberschaubare Menge von Werken, die meist in der Forschung lediglich unter dem Aspekt von Zu- und Abschreibung untersucht

628 Kocks 1979, S. 129.
629 Zimmer 2008, S. 60.
630 Brakensiek 2010, S. 39.

wurden und hier nur kurz angeschnitten werden können.[631] Diese sind wiederum zum größten Teil Zeichnungen nach Kupferstichen, unter denen sich auch solche finden, die in ihrem ästhetischen Erscheinungsbild die Strichführung eines Kupferstichs imitieren und darum ‚Stichnachzeichnungen' genannt werden. Diese Zeichenpraxis diente, wie bereits diskutiert wurde, wohl häufig der Ausbildung von Berufsstechern und ist in diversen Werkstätten zu verorten.[632]

Im Katalog *Zeichnen im Zeitalter Breughels* wird als Beispiel für diesen Aneignungsprozess von Tobias Pfeifer-Helke die isolierte Kopfstudie der Figura aus Mullers Kupferstich *Fama führt die Künste in den Olymp* herausgegriffen und in einen solchen Werkstattkontext überführt (**Kat.-Nr. F 9**): Die Funktion sei jene eines Studienblatts, an dem die einzelnen Partien erprobt werden konnten.[633] Diese Annahme von Pfeifer-Helke kann an dem vorliegenden Blatt nachvollzogen werden. Dabei versuchte der Zeichner, das Strichgefüge nachzuahmen. Er legte zunächst in Kreisen die Umrisslinien an und vergrößerte das Motiv im Vergleich zur Vorlage stark. Diese Strategie erleichterte das Studieren des schwierigen Linienspiels mit sich überlagernden, an- und abschwellenden Strichen im größeren Bildraum. Dabei folgte der Zeichner jeder Windung möglichst präzise. Um die Volumina weiterhin herauszuarbeiten, entschied er sich nachträglich für ein paar Lichtpunkte am Haarkranz. Im Vordergrund stand zunächst das Anlegen der Bogenlinien im Gesicht. Der Halsbereich wie auch der Schatten hinter dem Hals, an dem unsaubere Zackenschwünge zu sehen sind, wurden schnell und ohne Sorgfalt ausgeführt.

Bei dem Transferverfahren der Stichnachzeichnungen blieb das Papier als Material für den Bildgrund das gleiche. Durch die Imitation des Strichbilds wurde nun jedoch in einer anderen Technik versucht, eine vergleichbare ästhetische Erscheinung zu erreichen. Künstler*innen und Zeichnungsliebhaber*innen würdigten diesen Kunstgriff durchaus.[634] Sieht man jedoch den Zeichnungen die Zweckgebundenheit, also meist den Ausbildungskontext an, wurden sie als eher nachstehende Zeichnungen missachtet.

Fraglich bleibt, ob alle Stichnachzeichnungen automatisch in den Kontext der Lehre gestellt werden können. Vor allem in dieser Zeichnungsgattung lassen sich nämlich ebenfalls Werke finden, die neben einer hervorragenden zeichnerischen Expertise auch eine selbstbewusste Unterschrift tragen. Es gilt zu überlegen, ob Stichnachzeichnungen, die eine solche hohe Qualität aufweisen, bewusst mit der *Imitatio* der anderen Gattung spielen.[635]

631 In den meisten Kupferstichkabinetten sind diese als „zweite Garde" bezeichneten Werke meist nicht untersucht, geschweige denn in publizierten Katalogen abgebildet. Eine Ausnahme stellt dabei das Kupferstichkabinett Dresden dar, vgl. Ketelsen et al. 2011.

632 Vgl. Meder 1923, S. 258, 356; Walter Koschatzky: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke.* Salzburg 1977, S. 304.

633 Vgl. Pfeifer-Helke 2011, S. 326.

634 Vgl. Klusik-Eckert 2018, S. 169–171.

635 Diese Überlegung weiter auszuführen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

5.2.2.2 Materielle Spielweisen als Zeichen der Aufwertung

Eine andere sehr gebräuchliche Spielweise der Aufwertung von Kupferstichen ist bei einem Transfer der flachen Vorlage in ein Relief zu beobachten. Im Fall der Bilderfindungen Sprangers wurde dieses Verfahren bereits an einem Beispiel im religiösen Kontext vorgestellt. Neben dem Alabasterrelief und dem bereits zu Beginn thematisierten Glasschnitt aus Dresden ist insbesondere das zwischen 1730 und 1740 entstandene fein geschnitzte Elfenbeinrelief von Jacob Dobbermann (1682–1745) interessant (**Abb. 78**).[636] Wohl während seiner Anstellung als Bernstein- und Elfenbeinschnitzer am Hof von Hessen-Kassel übersetzte er den Kupferstich *Venus von den Nymphen gehuldigt* von Muller seitengleich nach einer Bilderfindung Sprangers in das kostbare Material (**Abb. 79**).[637] Dabei gelang es Dobbermann, die im Stich durch viele stark verdunkelten Schatten erzeugte Tiefenwirkung mit einem Ausblick auf den Tempel der Venus durch das starke Hinterschneiden des Beins und den um den Amorknaben gelegten Arm zu imitieren. Während der Kupferstich zwar im Zweidimensionalen eine größere Bandbreite an Abstufungswerten ermöglicht, bleiben dem Schnitzer im Elfenbein weniger Möglichkeiten, diese Tiefenwirkung hier zu übersetzen. Während ansonsten die Vorlage in der Figurengestaltung penibelst übernommen wurde, fand eine Anpassung der Gesichtszüge nach zeitgenössischem Geschmack statt. Die huldigenden Nymphen erhielten eine feinere, der Ästhetik der Zeit geschuldete Physiognomie. Der neben Venus stehende Amor trägt zusätzlich einen anders geformten Bogenköcher, in dem die Pfeile deutlich sichtbar sind. Dadurch wurde dieses wichtige Attribut, das ihn als Amor und die neben ihm Thronende eindeutiger und leichter als Venus identifizierbar macht, geklärt, wohingegen im Stich ein geschlossener Köcher die Pfeilschäfte verhüllt. Die Umsetzung einer Druckvorlage in ein plastisches Bildwerk gehörte zu den gängigen Verfahren in der Kunstproduktion. Verlässt man jedoch diesen allein aus der Praxis zu beobachteten Transferprozess, sind diese Werke auch angesichts des Paragones zu verstehen. Diesem Wettstreit zwischen dem Flachrelief und dem Kupferstich folgend eiferte Dobbermann mit der augentäuschenden Tiefenwirkung und Volumina der Vorlage Jan Mullers.

Daneben wurde bei einer solchen Art der Wiederholung von Stichen in einem anderen Medium auch eine materielle Aufwertung im neu geschaffenen Kunstwerk erzielt wie zuvor bei den gemalten Stichkopien beobachtet. Zum einen stellt bereits die Umsetzung eines Stichs in Malerei oder in ein Relief eine Anerkennung der Bildidee dar, da diese als würdig erachtet wurde, in eine langlebigere und kostbarere Gattung

636 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, 294, unter Nr. 181. Weitere Literatur bei Christian Theuerkauff: Der Elfenbeinbildhauer Adam Lenckhardt. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 10 (1965), S. 27–70, hier S. 64–65.

637 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 181, S. 293–294. Der Stich Mullers liegt in zwei Auflagen vor, vgl. Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 73, S. 202: 1. Auflage zwischen 1589–1593, 2. Auflage zwischen 1640 und 1670 neu publiziert unter Clement de Jonghe.



Abb. 78 Jacob Dobbermann, *Venus wird von Nymphen gehuldigt*, um 1730–1740, 14×11,6 cm, Elfenbein, London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. A.22-1962

transferiert zu werden. Die Fülle der unterschiedlichen Materialien, in die ein Kupferstich übertragen werden konnte, ist groß. Mit dem Fokus auf die Malerei und anhand der hier untersuchten Fallbeispiele kann beobachtet werden, dass mit Leinwand oder Holz als Malgrund die zur damaligen Zeit üblichen Untergründe verwendet wurden. Darüber hinaus wurden einige der gemalten Wiederholungen nach Stichen auf Pergament und ein nicht unerheblicher Teil auf Kupfer gemalt.

Eine Version von Heintz' d. Ä. *Diana und Aktaeon* im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg kann hier stellvertretend als Beispiel für die Aufwertung im Material bei einem Gattungstransfer gelten (**Bildreihe Kat.-Nr. A 9**).[638] Auch hier liegt eine Wiederholung des Kupferstichs von Aegidius II Sadeler vor. Dabei entwarf der Maler in dieser kleinen Miniatur eine strahlende Farbigkeit, die stark von Heintz' d. Ä. Gemälde in der Wiener Gemäldegalerie abweicht. Es kann ausgeschlossen werden, dass der Miniaturist dieses jemals gesehen hat. Viel eher interessiert nun nicht die Art der

638 Andreas Tacke (Hrsg.): *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog* (= Kataloge des Germanischen Nationalmuseums). Mainz 1995, Nr. 202, S. 349–350.



Abb. 79 Jan Muller nach Bartholomäus Spranger, *Venus von den Nymphen gehuldigt*, nach 1589–1593, Kupferstich, 282 × 200 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 49.95.1830

Malerei, sondern das Objekt in seiner Beschaffenheit. Der Transfer der Bildidee auf Pergament stellt bereits an sich eine materielle Aufwertung dar, denn dieser Malgrund ist nicht nur kostbar, sondern auch besonders haltbar wie die vielen hervorragend erhaltenen Buchilluminationen in frühneuzeitlichen Sammlungen belegen. Noch dazu wurde hier das Pergament auf ein flaches Holz geleimt. Dieses nachträgliche Fixieren auf ein langlebigeres Trägermaterial ist häufig bei Malereien auf Pergament zu beobachten und ein Indiz für die Hängung in einer Sammlung.[639] Die Inschrift auf der Rückseite des Pergaments „Van Blömart 16 m siècle" ist jedoch keine gesicherte Quelle und kein Beweis für Abraham Bloemaert (1566–1651) als Urheber. Sie zeugt allein von einer Auseinandersetzung des Vorbesitzers mit dem Werk und dem hoffnungsvollen Versuch einer Zuschreibung. Die Bildidee wurde hier durch den Transfer in das kostbarere Material ausstellbar und durch die Ergänzung der Farbe zu einem sammelwürdigen Objekt.[640]

639 Vgl. ebd., S. 305.
640 Diese Beobachtung im Zuge der Begriffsbestimmung von Piktorialisierung wurde bereits an anderer Stelle vorgestellt, vgl. Jacqueline Klusik-Eckert: "Pictorialization" – A New Work of

Ähnliche Aufwertungsstrategien lassen sich auch auf jene Gemälde übertragen, bei denen ein Kupferstich als Malerei auf eine Kupfertafel transferiert wurde. Beobachtungen legen nahe, dass neben dem gesteigerten Farbglanz auf Kupfertafeln und ihrer guten Haltbarkeit vor allem die schwierigere Technik bei Sammelnden geschätzt wurde. Ob darüber hinaus der Preis des Metalls eine Rolle gespielt hat, die Gemälde also neben der materiellen zugleich eine geldwerte Aufwertung erfahren haben, wird in der Forschung anhaltend diskutiert. Kayo Hirakawa macht deutlich, dass ungewöhnliche Malgründe zu beliebten Sammelobjekten um 1600 gehörten, selbst wenn Ekkehard Westermann die These, man habe Kupfer als kostbares Metall angesehen, anhand von nachvollziehbaren Quellen widerlegen kann.[641] Dennoch waren die Gemälde auf Kupfer oder Stein als Miniaturen und Sammelgegenstände sehr beliebt. Blickt man nun auf die in Prag besonders geschätzten Malereien von Aachens auf Marmor unter Einbeziehung des Steinmusters oder auf Sprangers Miniaturen mit besonders erotisch aufgeladenen Themen, ist das durchaus zu bestätigen.[642] Wenn also ein Maler den ihm vorliegenden Kupferstich auf einen anderen Malgrund als Holz oder Leinwand übertrug, war sein Ziel, ein besonders kostbares Objekt zu schaffen, das sowohl einem kleinen Altar als auch einer Sammlung würdig war. Neben den vielen auf Kupfer gemalten Miniaturen, von denen einige eine hervorragende Qualität in der Malerei aufweisen, fällt auch eine auf Schiefer gemalte Wiederholung des Muller-Stichs *Sine Cerere et Bacchus friget Venus* auf (**Kat.-Nr. H 8**). Die*Der unbekannte Maler*in überlässt den schwarzen Hintergrund dem Schiefer und formt die Figuren aus dem Dunkel heraus, indem sie oder er die beleuchteten Bereiche herausarbeitet. Selbst wenn die ursprüngliche Leuchtkraft der Farben nicht mehr erhalten ist, scheinen die Figuren förmlich aus dem Stein herauszutreten. Geschickt wird hier durch das Einbeziehen des Materials als Farbgrund mit dem Betrachter gespielt. Der Schiefer kann als schwarze Nacht oder dunkler Stein gesehen werden. Als Kunstkammerstück spielt die*der

Art or Merely a Copy. In: Magdaléna Nová, Marie Opatrná (Hrsg.): *Staré a nové. Staré jako východisko, či překážka? Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských programů. Old and New. Are Old Works of Art a Staring-Point or an Obstacle?* Prag 2016, S. 163–170.

641 Kayo Hirakawa: Narrative and Material. Paintings on Rare Metal, Stone and Fabric in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. In: ders. (Hrsg.): *Aspects of Narrative in Art History: Proceedings of the International Workshop for Young Researchers Held at the Graduate School of Letters, Kyoto University, 2.–3. December, 2013*. Kyoto 2014, S. 33–45; Westermann 1998.

642 Beispielsweise kann hier von Aachens zweiseitig bemalte Alabastertafel genannt werden, die den *Sturz des Phaeton* und den *Triumphzug des Amor und Bacchus* zeigt (Alabaster, 37 × 45 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlungen Schloss Ambras, Inv.-Nr. PA 943), siehe Ausst.-Kat. Aachen/Prag/Wien 2010, Nr. 66, S. 198–199. Dabei ist eine vorbereitende Zeichnung bekannt, in der von Aachen die Maserung des Steins übertragen hat, um danach die Komposition darauf anzupassen, vgl. ebd., Nr. 67, S. 200. Im Fall Bartholomäus Sprangers sind die Miniaturen auf Kupfer für Rudolf II. zu nennen, *Herkules und Omphale* und *Vulkan und Maia,* in denen die ‚Weibermacht' thematisiert wurde, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 43, 44, S. 112–113.

Maler*in mit Elementen der Augentäuschung durch das Einbeziehen eines Objekts aus dem Bereich Naturalia mithilfe der Malerei.

Die Bestimmung dieser Werke oder eben jener Bildideen, die in einem Gattungstransfer eine materielle Wertsteigerung erfahren haben, bleibt aufgrund nicht dokumentierter Provenienzen unbekannt. Solche Werke sind aus den Kunstkammern oder aus gelehrten Sammlungen bekannt. Sicher kann man jedoch sagen, dass auch hier keine negative Konnotation als Wiederholungen oder gar als Kopien gefunden werden konnte. Viel eher wurde vor dem Hintergrund des Paragone die künstlerische, technische und materielle Transferleistung der folgenden Künstler*innen von Kunstkenner*innen sehr geschätzt. Die Ergebnisse des intermedialen Wettstreits wurden daher stets als sammlungswürdig erachtet.

5.3 Konklusion: gemalte Stichkopien als Zeichen des agonalen Prinzips

Bei allen Wiederholungen und Transferverfahren in die unterschiedlichsten Gattungen haben diese Objekte eins gemeinsam: die Wertschätzung der Bildidee. Wie bereits mehrfach angesprochen wurde, zählt die Idee einer Künstlerin oder Künstlers in der Zeit um 1600 weit mehr als ihre Ausführung. Dahinter steht ein Mentalitätskonzept, in dem neben *Aemulatio*[643] auch *Inventio, Fantasia, Disegno* und *Colore* als einzelne Elemente gesehen wurden, sodass einige dieser Schritte bei der Erstellung eines Kunstwerks sogar von unterschiedlichen Händen vorgenommen werden konnten. In diesem geistigen Raum entstanden Werke, die in ihrer Zeit gefragt und überaus geschätzt waren. Dabei lässt sich im Sammelinteresse der Kunstkennerschaft beobachten, wie Brakensiek betont, dass nicht die Originalität eines Kunstwerks im Vordergrund stand, sondern die sich in ihm ausdrückende *Inventio* der Künstler*innen.[644] Diese Erfindungskraft kann dann allgemeiner in Einzelformen als Anspielung geschehen oder sogar in der Wiederholung einer kompletten Komposition. Während jedoch diese Werke in der heutigen Zeit mit einem direkten Zugang zu Kunstreproduktionen und Wissen um die Vorbilder als Kopien verstanden werden, waren sie im 17. Jahrhundert meist die einzige Möglichkeit für Sammler, dieser Bildideen habhaft zu werden. Sie prägten zu einem nicht zu unterschätzenden Teil die Nachwirkung von Künstler*innen und wurden als selbstständige Werke zur Haupthandelsware auf dem internationalen Kunstmarkt.[645]

643 Auch in der niederländischen Kunst gibt es ein äquivalent zu diesem Prinzip, das Karel van Mander mit eigenen Begriffen wie ‚*trotsen*', ‚*moedicheyt*', ‚*hooghvlieghende t'overtreffen*' etc. beschreibt, siehe Reitz: Discordia 2015, S. 488, Anm. 31.

644 Vgl. Brakensiek 2010, S. 39.

645 Vgl. ebd.; Andreas Tacke: „Der Kunst-Feind Mars". Die Auswirkungen des Krieges auf Kunst und Künstler nach Sandrarts „Teutscher Academie". In: Klaus Bußmann, Heinz Schilling

Man kann davon ausgehen, dass nicht allen Sammler*innen bewusst war, dass diese Gemälde nach Kupferstichen gemalt waren. Einigen wird diese Praxis jedoch aufgrund ihrer Kennerschaft oder eigenen Sammlung durchaus bekannt gewesen sein. Doch das Wissen darum führte nicht zu einer Minderung der Wertschätzung dieser Artefakte. Das Gegenteil war der Fall. So konnten Sammler*innen ein vorzügliches Kunstwerk besitzen und dazu einer Bildidee habhaft werden, die für sie ansonsten aus diversen Gründen unzugänglich gewesen wäre. Außerdem dienten Vorbild und Nachbildung zur vergleichenden Betrachtung. Vor allem bei bereits verstorben Künstlern oder jenen wie Spranger, die exklusiv arbeiteten, waren die gemalten Stichkopien als Produkte des Transferprozesses die einzig verfügbaren Inventionen seiner Hand. Man darf davon ausgehen, dass jene Objekte besonders begehrt waren, wenn sie eine Aufwertung durch die verwendete Technik, die Qualität der Handwerksarbeit oder ein kostbares Material erfuhren. Das Wissen um den maltechnischen Prozess und die Übersetzungsleistung in ein anderes Medium gemäß den Prinzipien der *Aemulatio* kann vorausgesetzt werden. Dabei galt es bei gemalten Versionen nicht nur, die Vorlage in ihren Eigenheiten zu erfassen und wiederzugeben, sondern noch dazu eine eigene Farbigkeit zu erfinden. Neben der Ausführung der Malerei, also dem Kopieren der Bildidee, liegt dann genau in dieser Hinzufügung der eigenen Zutat jenes Element, das geschätzt wurde: die Farbigkeit als eigene *Inventio.* Damit lassen sich in diesen „gemalten Interpretationen"[646] die Kunstprinzipien dieser Zeit wiederfinden. Im Imitieren der Bildidee und dem Hinzufügen der eigenen Farbigkeit formten sich sammelwürdige und eigenständige Kunstwerke.

In manchen Fällen erfolgte zugleich die direkte Rezeption eines Hofkünstlers. Das ist beispielsweise bei der Bildreihe der *Anbetung der Hirten* der Fall. Unmittelbar nach der Veröffentlichung geschah im höfischen Prag der Transfer des sprangerschen Kupferstichs in die Gattung der Malerei durch Matthäus Gundelach (**Bildreihe Kat.-Nr. E**).

Doch sind alle Wiederholungen als Zeichen der Rezeption Sprangers zu verstehen? Die meisten Bilderfindungen, die er in Zusammenarbeit mit Kupferstechern erstellte, gingen in ein zeitgenössisches Bildgedächtnis über. Sie wurden kanonisiert und wie am Beispiel der Bildreihen gezeigt von unterschiedlichen Malern in etliche Kontexte und mit verschiedenen Konzepten in Gemälde übersetzt. Dass dabei wiederum eher die religiösen Werke eine größere Verbreitung als Allegorien und Historien gefunden haben, ist mit der historischen Situation und der Funktion der Allegorien in der rudolfinischen Kunst zu erklären. Während beispielsweise der *Sündenfall* im christlichen Europa verstanden wurde, konnten die meist verrätselten Allegorien mit ihren humanistischen, polysemantischen Lesarten und Bezugnahmen zu politischen Intensionen den zeitgenössischen Betrachter vor eine große Herausforderung stellen.

(Hrsg.): *1648 – Krieg und Frieden in Europa* (= Council of Europe exhibitions, Bd. 26). Ausst.-Kat., Osnabrück. Münster, München 1998, S. 245–252.

646 Vgl. Brakensiek 2010, S. 39.

Noch dazu passten sie nicht immer in den neuen Kontext. Während das Bildthema *Fama führt die Künste in den Olymp* (**Bildreihe Kat.-Nr. F**) an einem anderen Hof in Europa noch angemessen und in den Galeriekontext einbettbar erschien, setzte der *Triumph der Weisheit* (**Bildreihe Kat.-Nr. H**) aufgrund der Vielzahl an Personifikationen ein humanistisches Wissen voraus. Selbst heute ist die Auslegung des Bildinhalts unter Forscher*innen umstritten.[647] Von größter Popularität waren dagegen allgemeinverständliche Mythologien oder Umsetzungen von Sinnsprüchen wie das an vielen Orten beliebte Thema *Sine Cerere et Bacchus friget Venus* (**Bildreihe Kat.-Nr. G**).[648]

Weiterhin zeigt sich im Vergleich der Bildreihen, dass die Gemälde, die eine Allegorie oder mythologische Historie zum Thema haben, meist von höherer Qualität sind als jene mit christlicher Ikonografie. Das könnte ebenfalls wieder ein Hinweis darauf sein, dass die Gemäldekopien nach Kupferstichen explizit für gebildetere Auftraggeber mit kennerschaftlichem Blick von ihren eigenen Malern, eventuell sogar Hofmalern, angefertigt wurden.[649] Stellvertretend sei hier das Gemälde in Bückeburg genannt, das eine äußerst kreative Aneignung des Stichs *Sine Cerere et Bacchus friget Venus* von Muller nach Sprangers Bilderfindung zeigt (**Kat.-Nr. G 3**). Aus dem ursprünglichen Bildthema wurde durch das Hinzufügen einer neuen Figurengruppe im Bildhintergrund ein *Parisurteil*. Stilistisch unterscheiden sich dann deutlich die aus der Vorlage entnommenen, stark muskulösen Figuren im Bildvordergrund von den eher gelängten Körperformen der Neuerfindungen.

Dabei müssen die Gemälde mit einem religiösen Bildthema nicht ausschließlich im kirchlichen Kontext verortet werden. Wie das Inventar der rudolfinischen Sammlung selbst zeigt, waren alle Themen gleichwertig in einer Gemäldegalerie zu finden. Noch dazu konnte im Überblick festgestellt werden, dass bei den als ‚Kopien' bezeichneten Werken nach Bilderfindungen Sprangers kaum echte, das heißt gattungsgleiche Kopien zu finden sind. Es handelt sich beinahe ausschließlich um gemalte Versionen der Kupferstiche, die als neu geschaffene Gemälde weder farblich noch maltechnisch dem Stil Sprangers nahekommen.

Während also nun zu Beginn der vorliegenden Arbeit noch die Vermutung Brakensieks gestanden hat, dass Gemälde nach druckgrafischen Vorlagen herzustellen ein weitverbreitetes Phänomen gewesen sei,[650] lässt sich diese Annahme nun als gesichert bestätigen und als wichtige Praxis in einer Kultur des Kopierens historisch verorten. Dabei konnten Werke vorgestellt werden, bei denen es nicht nur um die Vervielfältigung von Kunstwerken oder um das Erstellen von neuen Gemälden

647 Vgl. Reitz: Discordia 2015, S. 270–278.

648 Insbesondere zu diesem Thema gibt es auch bei Goltzius eine Vielzahl unterschiedlicher Bildideen, deren häufige Neuauflagen eine große Beliebtheit vermuten lassen, vgl. Lawrence W. Nichols: The "Pen Works" of Hendrick Goltzius. In: *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 88 (1992), Nr. 373/374, S. 4–56.

649 Vgl. Brakensiek 2010.

650 Ebd., S. 40.

ging. Die Bilderfindung von Künstler*innen in ein neues Medium zu transferieren kann auch als besondere Herausforderung für die folgenden Künstler*innen bewertet werden. Ihre Leistung des Transfers betonten die Maler*innen selbst meist durch eine Signatur und sorgten auch bei Kunstkennern für eine Sammlungswürdigkeit. Werke dieser Ordnung dürfen als sichtbare Indizien für einen Transfer im Sinne des *Aemulatio*-Prinzips gedeutet werden.

6 Kopien als historische Quellen und offene Fragen der Rezeption

Nach einem langen Weg durch die Forschungs- und Begriffsgeschichte der Kopien, dem Herausarbeiten ihrer Rolle im Alltag der Maler am kaiserlichen Hof Rudolfs II. und der Suche nach einem historisch korrekten Umgang mit den gemalten Kopien nach rudolfinischen Kupferstichen bleibt am Ende eine reflektierende Einordnung der Erkenntnisse.

Stand zu Beginn noch die Frage nach einer Einordnung der unüberschaubaren Mengen an Kopien und ihren Entstehungskontexten, konnte festgestellt werden, dass mit einer Fokussierung auf einzelne Werke und ihre Kopien der Wissensgewinn gering erschien. Allein wegen der Marginalisierung von Kopien in der kunsthistorischen Forschung des letzten Jahrhunderts und einer auf große Namen fokussierten Geschichtsschreibung bestanden große Überlieferungslücken. Offensichtlich wurde die Diskrepanz zwischen rudimentärer Erforschung und einer großen Fülle von Kunstobjekten. Erst durch die Zusammenstellung in Objektgruppen, den Bildreihen, konnten Parallelen herausgearbeitet werden.

Sucht man nach dem kulturellen Kontext dieser Werke, begreift sie als visuelle Quellen mit einer eigenen Historizität, eröffnete sich ein schlaglichtartiger Einblick in vorherrschende Kunstprinzipien des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts. Während die Maler*innen für die Regenten oder Kunstsammelnden im humanistischen Umfeld der Höfe meist exklusive Inventionen von höchster Qualität erstellten, waren es die vervielfältigbaren Drucke und Kopien, die diese Ideen nach außen getragen haben. Die Kupferstiche sind die Impulsgeber eines transnationalen Kulturaustauschs in der frühen Neuzeit. Dabei spielen sie nicht nur eine wichtige Rolle für die Etablierung eines Hofkünstlers oder die Verbreitung seines Ruhms. Durch prominent gesetzte Widmungen wurden sie gezielt politisch eingesetzt, um sich die Gunst eines Höflings zu erwerben. Diese Fürsprache war oft nötig, um sich kaiserliche Privilegien zu verschaffen.

Bei den gemalten Kopien nach Kupferstichen konnte weiterhin festgestellt werden, dass sie weit mehr als bloße Vervielfältigungen einer Komposition sind. In der Übersetzung eines monochromen, auf Lineament aufgebauten Bilds in ein farbiges Gemälde vollführte der Maler eine Neuschöpfung. Diese Erfindung wiederum konnte von der zeitgenössischen Kunstkennerschaft als eigene Invention im *Colore* gesehen werden. Dabei gilt es, zu differenzieren. Die Rekontextualisierung der Werke in ihre Zeit, also in ihre eigene Mentalitätsgeschichte, hat gezeigt, dass man einige dieser neuen Gemälde nicht einfach als Objekte der Reproduktion abtun darf. Viel eher waren sie geschätzte Kunstwerke, die als Quellen noch heute von dem historischen Geschmack



Abb. 80 Sebastian Götz, *Venus, Mars mit Cupido*, um 1600, Feder in Braun, laviert auf Papier, 262 × 207 mm, Bautzen, Museum Bautzen, Gersdorff-Stiftung, SBD, Inv.-Nr. L 496

zeugen, der Mode und einem von *Aemulatio* und *Imitatio* geprägten Kunstverständnis außerhalb der Höfe dieser Periode.

Einige Fragen müssen jedoch offenbleiben. Unklar ist nämlich weiterhin der Entstehungskontext der meisten Gemäldekopien nach Stichvorlagen. Anhand weniger Beispiele konnten konkrete Künstlerpersönlichkeiten oder sogar belegbare Auftraggeber ausfindig gemacht werden. Unklar ist auch weiterhin, welche Rolle Frauen in den Kopienwerkstätten gespielt haben. Darüber hinaus wurden alle diejenigen Künstler*innen ausgeklammert, die sich am Stil der rudolfinischen Malerei geschult hatten. Durch Allusion und Adaption lebten ganze Bildideen oder einzelne Figurenerfindungen in ihrem Œuvre weiter, wie es bei Künstlern wie Joachim Wtewael deutlich sichtbar ist.[651] Darüber hinaus stellt die stilistische Prägung des Hofs die Forschung noch vor weitere große Herausforderungen.[652]

651 Vgl. Ausst.-Kat. Utrecht/Washington/Houston 2015.
652 Siehe DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 101–115; Jozef Medvecký: Anklänge an den rudolfinischen Manierismus in der Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Slowakei. In: Lubomír Konečný et al. (Hrsg.): *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4 .September, 1997*. Prag 1998, S. 156–160.



Abb. 81 Bartholomäus Spranger, *Hermaphroditus und die Nymphe Salmacis*, um 1580/1582, Öl auf Leinwand, 110,5 × 81,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 2614

Erste Namen können in der Rezeption Bartholomäus Sprangers bereits genannt werden. Dank Autografen auf Zeichnungen und plausibler Zuschreibung ist hier David Heidenreich (1573–1633) zu nennen, der bereits im Assistentenumfeld Sprangers vermutet wurde und wohl auch bei ihm zeitweise gearbeitet hat.[653] Er trägt in Form von Nachzeichnungen die Bilderfindungen des Hofkünstlers bis nach Wrocław (Breslau), wo er 1633 der Pest zum Opfer fiel. Dass neben ihm Sebastian Götz (1575–1621) als ein Maler zu nennen ist, der sich zeitnah am Werk Sprangers orientierte, geht auf eine Zeichnung mit dem Thema *Venus, Mars mit Cupido* zurück (**Abb. 80**).[654] Hier verwendete der aus Graubünden stammende Götz die Figur der Salmacis aus der kaiserlichen Sammlung für die stehende Rückenfigur des Mars, der sich ebenso wie die Nymphe im vorbildgebenden Gemälde kokett die Sandale vom Fuß streift (**Abb. 81**).

653 Vgl. Andrzej Kozieł: Michael Willmann – i. e. David Heidenreich: the "Rudolphian" drawings by Michael Willmann. In: *Bulletin du Musée National de Varsovie* 38 (1997), S. 66–92; Piotr Oszczanowski: Prague Goes to Wrocław. Two Notes on Artistic Contacts between the Capital of Silesia and Prague around 1600. In: *Studia Rudolphina* 2 (2002), S. 54–57, hier S. 54.

654 Vgl. Dieter Beaujean et al. (Hrsg.): *Grafik bis 1700. Von Dürer bis Sadeler. Bestandskatalog Museum Bautzen* (= Sächsische Museen, Fundus, Bd. 6). Dresden 2010, Nr. 556, S. 232.

Nicht fehlen darf in dieser Reihe Franz Aspruck (um 1570–1611), dessen Zeichnungen schon häufig fälschlicherweise Spranger zugeschrieben wurden.[655]

Es hat sich zudem noch gezeigt, dass die Werke Sprangers um einiges stärker und länger rezipiert wurden, als es bislang angenommen wurde. Offenbleibt, mit welcher Absicht diese Rückgriffe bei Johann Georg Platzer (1704–1761) oder Philipp Jakob Greil (1729–1787) geschehen sind. Galt ihr Interesse einzig der Form und den spannenden Bilderfindungen oder wurde sogar Spranger selbst als Künstlervorbild gesehen, dem man ähnlich einem Raffael oder Albrecht Dürer nacheiferte? Auffallend ist, dass vor allem mit Ausklingen des Barock die Suche nach Anknüpfungspunkten in vergangen Kunstepochen erneut vorkam. Wie umfangreich das Phänomen der Spranger-Rezeption ist, müssen zukünftige Forschungen klären. Die hier vorliegende Untersuchung konnte deutlich machen, dass die Rezeption Sprangers bis weit in das 18. Jahrhundert reichte und seine Bilderfindungen Teil eines allgemeinen Kanons wurden, ohne dass die Kunstgeschichtsschreibung dies nachvollziehbar gemacht hat.[656] Sowohl die existierenden Kopien seiner Bilderfindungen als auch der Werke Hans von Aachens oder Joseph Heintz' d. Ä., so hat es bereits Jürgen Zimmer gesehen, „[…] wären ein Indiz für die Gültigkeit einzelner rudolfinischer Bilderfindungen, die demnach auch späteren ästhetischen Vorstellungen noch standgehalten haben".[657] Mit der hier vorliegenden Studie kann man diese Konjunktion entkräften und deutlich betonen, dass sich einige Kompositionen in der Tat deutlich länger im allgemeinen Kanon der Kunst gehalten haben. Sie dienten nachfolgenden Generationen als Bildrepertoire und Ausgangspunkte für neue Werke.

Es fällt auf, dass bei den Werken der Wiederholung die Anzahl der religiösen Themen deutlich die der allegorischen oder ikonografischen Kompositionen übersteigt. Dies mag zum einen daran liegen, dass die Ikonografie dieser Werke an der Politik Rudolfs II. ausgelegt gewesen ist und damit schwer in andere Kontexte zu überführen war wie beispielsweise Sprangers *Fama führt die Künste* (**Bildreihe Kat.-Nr. F**). Zum anderen können Kompositionen, die auf Redewendungen beruhen wie *Sine Cerere et Bacchio Venus friget* an Popularität verlieren. Ist ein Sinnspruch nicht mehr in aller Munde, verstünde man die Anspielung einer Allegorie auch nicht mehr. Bei den religiösen Themen verhält es sich anders, da ihre Inhalte universaler und länger im allgemeinen kulturellen Gedächtnis verankert sind. Darüber hinaus bleibt offen, ob

655 So geschehen beispielsweise bei einigen Blättern in der Zeichnungssammlung der Universitätsbibliothek Erlangen. Eine genauere Ausdifferenzierung und Händescheidung ist nach jetzigem Forschungsstand über diese Künstler der Rezeption noch nicht möglich.

656 Hier sei exemplarisch auf Überblickswerke wie Gombrichs *Die Geschichte der Kunst* verwiesen, der die rudolfinische Kunst mit keinem Wort erwähnt, vgl. Ernst H. Gombrich: *Die Geschichte der Kunst.* 16., erw., überarb. u. neu gest. Aufl., 11. Aufl. in Broschur. Berlin 2015. Eine systematische Untersuchung der Rezeption in der kunstwissenschaftlichen Kanonliteratur steht ebenfalls noch aus. Den Anfang für das 17. und 18. Jahrhundert hat Vácha bereits geliefert, vgl. Vácha 2014.

657 Zimmer 2003, S. 14.

die häufige Wiederverwendung der Bilderfindungen Sprangers von seinem eigenen Stil und der besonderen Komposition begünstigt wurde oder ob es im religiösen Kontext schlichtweg einen größeren Bedarf an Kunstwerken gegeben hat. Wie bereits Evelyn Reitz zeigen konnte, waren die religiösen Inventionen der rudolfinischen Kunst meist konfessionsübergreifend einsetzbar.[658] Vergleichend zu den hier behandelten Beispielen aus dem sprangerschen Œuvre wurde diese Überkonfessionalität auch bereits bei der *Heiligen Maria Magdalena* von Heintz d. Ä. beobachtet, die in ihren wiederholenden Versionen eine unterschiedliche Aufladungen erfahren hat.[659] Inwieweit die aus der Diskussion zwischen Zimmer und Štěpán Vácha resultierenden Beobachtungen singulär für die rudolfinische Kunst gelten oder auf den ganzen europäischen Kulturraum übertragbar sind, konnte in der vorliegenden Arbeit nicht weiter untersucht werden. Denn erst ein Vergleich mit der Wiederverwendung von beispielsweise italienischen Prototypen im Kupferstich könnte auf eine Popularität oder besondere Passung auf konfessionelle Ansprüche schließen lassen.

Offenbleiben muss ebenfalls die Frage nach der gesellschaftlichen Stellung von Malern*innen, die als Kopist*innen arbeiteten, die heute anonymen Produzent*innen der vielen gemalten Kupferstichkopien. Man muss aber von einer großen Anzahl von Maler*innen ausgehen, die aus soziohistorischer Sicht eine diffuse Masse bildet. Der Grund ist in der kunsthistorischen Forschung zu suchen, in der diese zahlreich vollständig anonym bleiben: Die Namen der sogenannten Kopisten*innen wurden nicht überliefert bzw. nicht erforscht. Man muss sich bewusst machen, dass es bereits im 17. Jahrhundert eine hierarchisierende Abstufung in den auszuführenden Aufgaben von Maler*innen gegeben hat. Um das stetig wachsende Bedürfnis nach Gemälden zu befriedigen, waren Kopien notwendig. Noch dazu war es nicht allen Malerlehrlingen vergönnt, in ihrer Lehre das notwendige Können zu erwerben, um später erfindungsreiche Meisterwerke zu schaffen. Die unterschiedlichen Werkgruppen, in denen ein*e Maler*in gefragt war, erforderte eine Spezialisierung auf Wandmaler, Schildmaler, Möbelmaler und eben Kunstmaler. Hier würde ein tieferer Einstieg in die Quellen der Künstlersozialgeschichte Licht ins Dunkel bringen können. Dabei gilt es, tradierte Vorurteile zu überwinden, denn parallel zu der negativen Semantik des Kopienbegriffs war auch im 19. Jahrhundert die entsprechende Berufsbezeichnung

658 Vgl. Reitz: Discordia 2015, S. 370–371. Bereits früher wurde das Religiöse in der rudolfinsichen Kunst thematisiert, vgl. Jaroslava Hausenblasová: Die Rolle des rudolfinischen Hofes im Prozeß der Konfessionalisierung. Methoden und Ausgangspunkte der Forschung. In: Jörg Deventer (Hrsg.): *Konfessionelle Formierungsprozesse im frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa* (= Berichte und Beiträge des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig, 2006, H. 2). Leipzig 2006, S. 33–50; Hausenblasová et al. 2014; Winfried Eberhard: Konfessionelle Polarisierung, Integration und Koexistenz in Böhmen vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. In: Jaroslava Hausenblasová et al. (Hrsg.): *Religion und Politik im frühneuzeitlichen Böhmen. Der Majestätsbrief Kaiser Rudolfs II. von 1609* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 46). Stuttgart 2014, S. 25–44.

659 Vgl. Vácha 2010; Zimmer 2008; Zimmer 2011.

‚Kopist' abschätzig gemeint. Im *Grimm'schen Wörterbuch* wird eine Warnung mit dem Begriff des „COPIST, m. abschreiber, nachmahler"[660] verbunden, denn „bleibt ein künstler dabei kleben, so kann man ihn einen copisten nennen und mit diesem wort gewissermaszen einen ungünstigen begrif verbinden".[661] Die bildliche Umschreibung als ein Verbleiben auf niedrigerer Stufe verdeutlicht nur zu klar ein stark hierarchieorientiertes Denken. Darüber hinaus ist das romantische Ideal eines schöpferischen Künstlergenies zu relativieren. Solange nämlich die Frage lautet, ob Kopist*innen auch Künstler*innen seien, wird man auf einen anachronistischen Denkfehler hereinfallen. Gleichsam unterliegt man dem Vorurteil, dass die meisten männlich gewesen seien, wodurch Malerinnen, erst recht, wenn sie als Kopistinnen tätig waren, keinen Einzug in die Kunstgeschichtsschreibung gehalten haben.[662] Man kann jedoch sicher sein, dass sich hier eine recht große Anzahl noch anonymer Frauen verbirgt, die Schöpferinnen zahlreicher Gemälde dieser Art gewesen waren. Die Semantik im *Grimm'schen Wörterbuch* entsprich jedoch nicht der älteren Einordnung. Es mischten sich Ende des 16. Jahrhunderts traditionelle Beurteilungskriterien, die noch aus der zunftorganisierten Handwerkszeit der Malerei stammten, mit neuen Ansätzen über Malerei als Wissenschaft in den theoretischen Trakten.[663] Die kategorische Trennung zwischen Künstler, Handwerker und Unternehmer gilt für die Zeit um 1600 nicht, da sie von den historischen Bedingungen abweicht. Ein*e Maler*in konnte kreativer Bildneuschöpfer, Kopist, Diplomat und Kunsthändler sein. Man konnte auf großformatige Repräsentationskunst spezialisiert sein, aber trotzdem Hochzeitstruhen bemalen.[664] Eine Differenzierung muss jedoch auch hier vorgenommen werden. In einer Korrespondenz, die sich in etwa nach 1620 bis in die späten 1630er-Jahre datieren lässt, unternahm Vincenzo Giustiniani (1564–1637) den schwierigen Versuch, die scheinbar unüberschaubare Vielzahl an unterschiedlichen Spezialisierungen von Malern in Abstufungen zu hierarchisieren. Gerichtet an den Flamen Dirk Ameyden (1586–1656) führte er aus, dass es zwölf „gradi" von Malern gebe, die, gemessen an ihren Arbeitsweisen, von einer einfachen Grundstufe handwerklicher Arbeit bis hin zur höchsten Stufe von Kunstfertigkeit reichen.[665] Hessel Miedema hebt in seinem Aufsatz *On Mannerism and maniera* hervor, dass sich Giustiniani mit dieser Typologie besonders für jene Künstler*innen ausspricht, die ohne Vorlage oder in der Natur Gesehenem

660 *DWB,* Bd. 2, Sp. 636.

661 Ebd., Sp. 636.

662 Vgl. Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 4). Petersberg 2017.

663 Vgl. Reitz: Discordia 2015, S. 489–491.

664 Vgl. Andreas Tacke: Johann Hauer, Nürnberger Flach- und Ätzmaler, Kunsthändler, Verleger und Dürerforscher des 17. Jahrhunderts. In: ders. (Hrsg.): *„Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürmberg". Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts* (= Eine Veröffentlichung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft). München, Berlin 2001, S. 11–141, hier S. 58.

665 Vgl. Miedema 1978/1979, S. 33.

frei nach ihrer Vorstellungskraft arbeiteten: „[…] il modo di dipignere, come si dice, di maniera, cioe che il pittore con lunga pratica di disegno e di colorire, di sua fantasia senza alcun esemplare, forma in pittura quel che ha nella fantasia […].“[666]

Quellen wie diese deuten an, dass durch kennerschaftliche Zeitgenossen und den aufkommenden, sich stetig professionalisierenden Kunstmarkt das Modell einer hierarchisierenden Einordnung innerhalb des Berufsfelds Maler eingeführt wurde. Es zeigte sich jedoch, dass in der alltäglichen Arbeit der Maler das Ideal eines stets nach freien Erfindungen, seiner ‚*fantasia*‘, schaffenden Künstlers nicht durchzusetzen war.

Eben diese Connaisseure schätzten im Sinne eines visuellen Spiels eine bewusste Anspielung auf andere Kunstwerke. Noch dazu wurden gewitzte interpikturale Bezüge nur von einem kleinen elitären Kreis verstanden, sodass auch unter den Kennern ein Wetteifern um deren Entschlüsselung entstehen konnte.[667] Die breite Nachfrage auf dem Kunstmarkt nach Duplikaten berühmter Gemälde von verstorbenen Künstler*innen, die gezielten Aufträge von Sammlern und das gelegentlich fehlende Vermögen für neue Inventionen schufen hingegen den deutlich größeren Arbeitsmarkt für Kopist*innen.

Offenbleibt jedoch, wie dieser Markt genau aufgebaut war und wie die Anzahl der Gemäldekopien nach Kupferstichen im Vergleich zu der zeitgenössischen Gemäldeproduktion in Mitteleuropa zu deuten ist. Bislang wurde in der Fokussierung auf die rudolfinischen Maler eine Verortung im Kunstmarkt kaum hinterfragt. Es muss deutlich betont werden, dass Vergleiche mit Kopien anderer Künstler*innen und eine historisch korrekte Verhältnismäßigkeit bislang kaum möglich waren. Selbst wenn die wirtschaftsgeschichtliche Erforschung des Kunstmarkts für das 17. Jahrhundert bereits weiter vorangeschritten ist, reichen die meist in Fallstudien aufgebauten Beobachtungen nicht aus, um eine statistische Analyse zu leisten.[668] Während für einige Städte Verkaufszahlen und Auktionserlöse bekannt sind, weiß man bislang noch zu wenig über genaue Produktionsbedingungen, den Auftraggebereinfluss und die Marktentwicklung im Gemäldehandel.

Mit Blick auf eins der größten Handelszentren lässt sich dieses fehlende Wissen beispielhaft problematisieren. Die Freie Reichsstadt Nürnberg stellte damals eins der größten Handelszentren Mitteleuropas dar. Dem gewissenhaften Dokumentieren Johann Hauers (1586–1660) ist ein Einblick in das soziohistorische Umfeld zu

666 Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* (= Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne, Bd. 6). Rom 1754, S. 121–129, zitiert nach Miedema 1978/1979, S. 33, Anm. 61. Miedama macht deutlich, dass hier auch schon Belloris Konzept einer *fantastica idea* verwoben ist, eine barocke Prägung nachträglich auf die Künstlergeneration der 1530er-Jahre stattgefunden habe. Allerdings scheint für ihn diese Vorstellung nicht gänzlich anachronistisch zu sein.

667 Vgl. Friedländer 1946, S. 36.

668 Jüngst hierzu Andreas Tacke et al. (Hrsg.): *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne* (= artifex). Petersberg 2017.

verdanken. Er wurde mehrmals zum Vorsteher der Malerordnung gewählt und hatte somit Zugang zu den Nürnberger Malerbüchern. Doch Kunstmaler allein war er nicht. Als „Gemëld Krämer", wie er sich selbst bezeichnete, handelte er mit Kunstwerken, fertigte Münzvisierungen an und war mit Münzmandaten oder Torzeichen, mit der Restaurierung städtischer Gemälde und Landkarten oder mit dem Bemalen von Wappentafeln beauftragt.[669] Ein kurzer Vermerk gibt Aufschluss über die Abläufe:

> Zeit hero uff vornehme gemahlte Kunststückh begeben, selbige zue Franckfortt und andern Orten persönlich einkauft, theilß auch auß Niderlandt bringen, und alhier durch meine Gesellen, welliche ich einig und allein zue diesem Endte gehalten, […] abcopiren laßen, hernacher an Fürstlichen Höfen undt anderen vornehmen Orten mit Ruhmb und Nuzen verkauft [Bl. 133^{v}].[670]

Er handelte also nicht nur mit angekauften Gemälden, sondern beschäftigte allein zum Zweck der Kopienproduktion eigene Maler. Eben dieses florierende Geschäft mit Kopien hält Andreas Tacke dann auch für den Grund, warum es zu einem Streit zwischen Hauer und Kollegen der Nürnberger Malerordnung gekommen war.[671] Bislang kann man aus diesem Beispiel schließen, dass die gesellschaftliche Stellung nach 1600 von Kopisten bzw. von Kopienhändlern eine anerkannte war.[672] Galt Hauer doch als wohlhabender Nürnberger Bürger, der nicht nur erfolgreicher Maler war, sondern in seiner Niederlassung und Werkstatt eine breite Angebotspalette bereithielt. Er hob selbst deutlich hervor, dass er durch seine Kopien zu Geld und auch zu Ruhm gekommen sei und eigens dafür Gesellen angestellt habe, die er sogar während des Dreißigjährigen Kriegs beschäftigen konnte.[673] Dank der editorischen Leistung von Tackes Forschungsprojekt *Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürmberg* sind Quellen wie die Malerordnungsbücher und Rechnungsbücher für die Forschung leichter zugänglich.[674] Es gilt nun in einem nächsten Schritt, die vielen Maler und noch unbekannten Malerinnen und Hinweise auf Werke mit den heute noch anonymen Kunstwerken zu verbinden. Erst wenn in Archiven Dokumente dieser Art gehoben und zugänglich gemacht werden, kann in einer Zusammenschau ein überregionaler Vergleich erfolgen. Erst dann können gemalte Kopien nach Kupferstichen, wie sie

669 Tacke: Hauer 2001, S. 15.
670 Ebd., S. 47.
671 Ebd.
672 Auch an anderen Orten ist zu beobachten, dass Künstler durch das Kopieren hohes Ansehen erlangt haben und fürstlich entlohnt wurden, vgl. Ševčík 2016, S. 154.
673 Tacke: Hauer 2001, S. 54.
674 Andreas Tacke (Hrsg.): *„Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürmberg". Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts* (= Eine Veröffentlichung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft). München, Berlin 2001.

als Probestücke an die Reichsstadt gegeben wurden, Personen zugeordnet werden.[675] Doch auch das muss Aufgabe weiterführender Untersuchungen bleiben.

Ausgehend von einer sehr offenen Fragestellung, nämlich wie sich die vielen Kopien nach Spranger kontextualisieren lassen, muss nun am Ende der vorliegenden Arbeit festgestellt werden, dass in der Kunst des 17. Jahrhunderts noch unzählige unerforschte Felder für spannende Entdeckungen lauern. Eine kunsthistorische Würdigung vor allem der Kunst in Zentraleuropa fand nur in einzelnen Untersuchungen statt, sodass Tackes bereits 1995 gehaltenes Plädoyer nicht an Aktualität einbüßt.[676] Die anhaltende Fokussierung auf das angeblich interessantere ‚Original' und große Namen wie Peter Paul Rubens oder Rembrandt hindern Forschende daran, die „[…] Mechanismen des frühneuzeitlichen Kunstmarktes und die daraus für die Künstler resultierenden Produktionsbedingungen [zu] begreifen".[677] Dementgegen steht eine unüberschaubare Masse an gemalten Stichkopien, Duplikaten oder Fälschungen, welche die Zahl von Originalen, an denen sich die Kunstgeschichtsschreibung abmüht, bei Weitem übersteigt. Erst durch das Ablegen der vorgefertigten und anachronistischen Ausdeutungen des Kopienbegriffs konnten diese Werke in der Forschungsarbeit hier eine historische Würdigung erfahren. Ohne kennerschaftliche Kriterien und Zuschreibungswünsche wurde somit eine große Anzahl von historischen Quellen für die kunsthistorische Forschung fassbar gemacht. Begreift man nämlich die gemalten Übersetzungen von Kupferstichen als Artefakte, die in ihrer Zeit als kostbar und sammelwürdig angesehen wurden, lassen sich Rückschlüsse auf eine Kultur ziehen, in der die Kopien keine günstigen Reproduktionen waren, sondern Kunstwerke.

675 Vgl. Wilhelm Schwemmer: Aus der Geschichte der Kunstsammlung der Stadt Nürnberg. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 40 (1949), S. 97–206, hier S. 99–101.

676 Vgl. Tacke 1997, S. 69–70.

677 Büttner 2009, S. 41. Diese Beobachtung wiederholt Büttner noch einmal in Nils Büttner: The Hands of Rubens: On Copies and Their Reception. In: Toshiharu Nakamura (Hrsg.): *Appreciating the Traces of an Artist's Hand*. Kyoto 2016, S. 41–53.

7 Katalog

Hinweise zum Katalog

Untersuchungskorpus

Der folgende Katalog fasst die Bildreihen zusammen, die den Untersuchungskorpus der Forschungsarbeit bilden. Das Konzept der Bildreihen geht auf Aby Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne* zurück, wobei in diesem Fall immer die gleiche Bilderfindung nebeneinandergestellt verglichen wurde. Der Schwerpunkt liegt auf der Rezeption Bartholomäus Sprangers. Jede Bildreihe steht dabei stellvertretend für unterschiedliche Phänomene der Rezeption.

Recherche

Neben der gängigen Forschungsliteratur zur rudolfinischen Kunst, allen voran den Malern Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen und Joseph Heintz d. Ä., wurden für die Recherche unterschiedliche kunstwissenschaftliche Datenbanken und sowie Archive herangezogen. Dazu gehören das Nederlands Institut voor Kunstgeschiedenis (RKD), die Metadatenbank Europeana, die Datenbank Art Sales Catalogues Online (1600–1900), die Lost-Art-Datenbank des Deutschen Zentrums für Kulturgutverluste sowie die großen Onlinesammlungen diverser sammelnden Institutionen, die das Auffinden der Werke deutlich erleichtert haben.

Die hier verzeichneten Kunstwerke der jeweiligen Bildreihen dienen als Schlaglichter auf eine sicherlich umfangreichere Rezeptionsgeschichte der jeweiligen Komposition. Die destruktiven Einflüsse der Geschichte und die Alterung der Werke haben dazu geführt, dass nur ein Teil überliefert wurde. Wir müssen bei der Analyse demnach von einer gewissen Unschärfe als Folge dieser lückenhaften Objektlage ausgehen. Weiterhin verhindern unbebilderte Auktionskataloge der letzten Jahrhunderte, Werke zu finden, die nicht dem rudolfinischen Kontext zugeschrieben wurden. Unter Titeln wie *Italienisch um 1600* mag sich noch der ein oder andere Fund verbergen.

Gleiches gilt für die Informationen über die jeweiligen Werke selbst. Meist bleibt allein die augenscheinliche Analyse, da der ursprüngliche Kontext oder die Auftraggeberschaft

nicht tradiert wurde oder das Wissen verloren gegangen ist. Zu häufig verlieren sich die Spuren der Objekte, sobald sie in Privatbesitz gelangt sind. Einige Werke wurden dank früherer Versteigerungen kurz sichtbar. Über ihren Verbleib kann jedoch nur spekuliert werden.

Aufbau

Die Reihenfolge der besprochenen Objekte im Katalog entspricht einer der Bildreihe zugrunde liegenden Argumentation und ist nicht chronologisch geordnet. Vorangestellt sind stets die Werke, die als Bilderfindung ausgemacht werden können. Diesen folgen die unterschiedlichen Varianten des Transfers und der neu geschaffenen Werke. Daraus ergibt sich eine Abfolge von Vorbild, Nachbild, Version und hierbei wiederum eine Abfolge von gemalter bis zur gezeichneten Version. Die Neuauflagen von Kupferstichplatten wurden durch eine Untergliederung kenntlich gemacht. Damit soll ausgedrückt werden, dass man niemals mit Sicherheit sagen können wird, welches druckgrafische Vorbild einer gemalten Stichkopie vorgelegen hat. Es sei explizit darauf hingewiesen, dass dieser Aufbau keine Hierarchisierung der Werke darstellen soll.

Jeder Bildreihe ist eine Illustration vorangestellt, mit deren Hilfe die Größenverhältnisse der Werke zueinander visualisiert wurde. Für alle Reihen wurde der Maßstab 1:40 verwendet. In der obersten Reihe wurden die vorbildgebenden Werke mit den Maßen gesetzt.

Anmerkungen zu den Angaben

Wo möglich wurden genaue Angaben zum **Material** und zur **Technik** der Objekte gemacht. Da für die meisten Gemälde keine Pigmentanalyse vorgenommen werden konnte, wurde auf die allgemeinere Bezeichnung ‚ölhaltige Malerei' zurückgegriffen. Diese kann auch Spuren von Lacken und Tempera enthalten und stellt somit eine Mischtechnik dar, wie es für das 17. Jahrhundert häufig beobachtet werden kann. Alle weiteren Angaben wurde der aktuellen Forschungsliteratur oder der jeweiligen Institution entnommen. Die Bezeichnung der Zeichenmedien wurde von den Sammlungen übernommen.

Die **Maße** wurden wo möglich den aktuellen Bestandskatalogen bzw. den öffentlichen Datenbanken der verwaltenden Institutionen entnommen. Dabei steht die dort gängige Maßeinheit vor einer Umrechnung in eckigen Klammern. Bei den Werken, die im Original untersucht werden konnten, wurden die Angaben spezifiziert. Für den Katalog gilt: Höhe × Breite × Tiefe. Als Einheit wurde aus Gründen der Einheitlichkeit und Vergleichbarkeit Zentimeter verwendet.

Die **Provenienz** der Werke wurde, soweit bekannt, der Forschungsliteratur entnommen. Eine tiefergehende Provenienzrecherche konnte im Rahmen dieser Untersuchung nicht vorgenommen werden. Stichprobenhaft und bei jenen, die Aussicht auf Erfolg versprechen, wurde in den gängigen Datenbanken recherchiert. Als Anhaltspunkte wurden die bekannten Auktionen vermerkt.

Viele der Werke konnten aktuell nicht aufgespürt werden, da sie sich in Privatbesitz befinden. Den einzigen Hinweis auf ihre Existenz lieferten die Auktionskataloge. Es wurden Auktionshäuser mit der Bitte um eine Kontaktaufnahme mit den Käufer*innen angeschrieben. Wo es möglich gewesen ist, wurden die aktuellen **Besitzverhältnisse** geklärt und, sofern die Besitzer*innen einverstanden waren, diese auch genannt. Bei unbekannten Eigentumsverhältnissen und dem Wunsch nach Anonymität wurde verallgemeinernd ‚Privatbesitz' eingetragen.

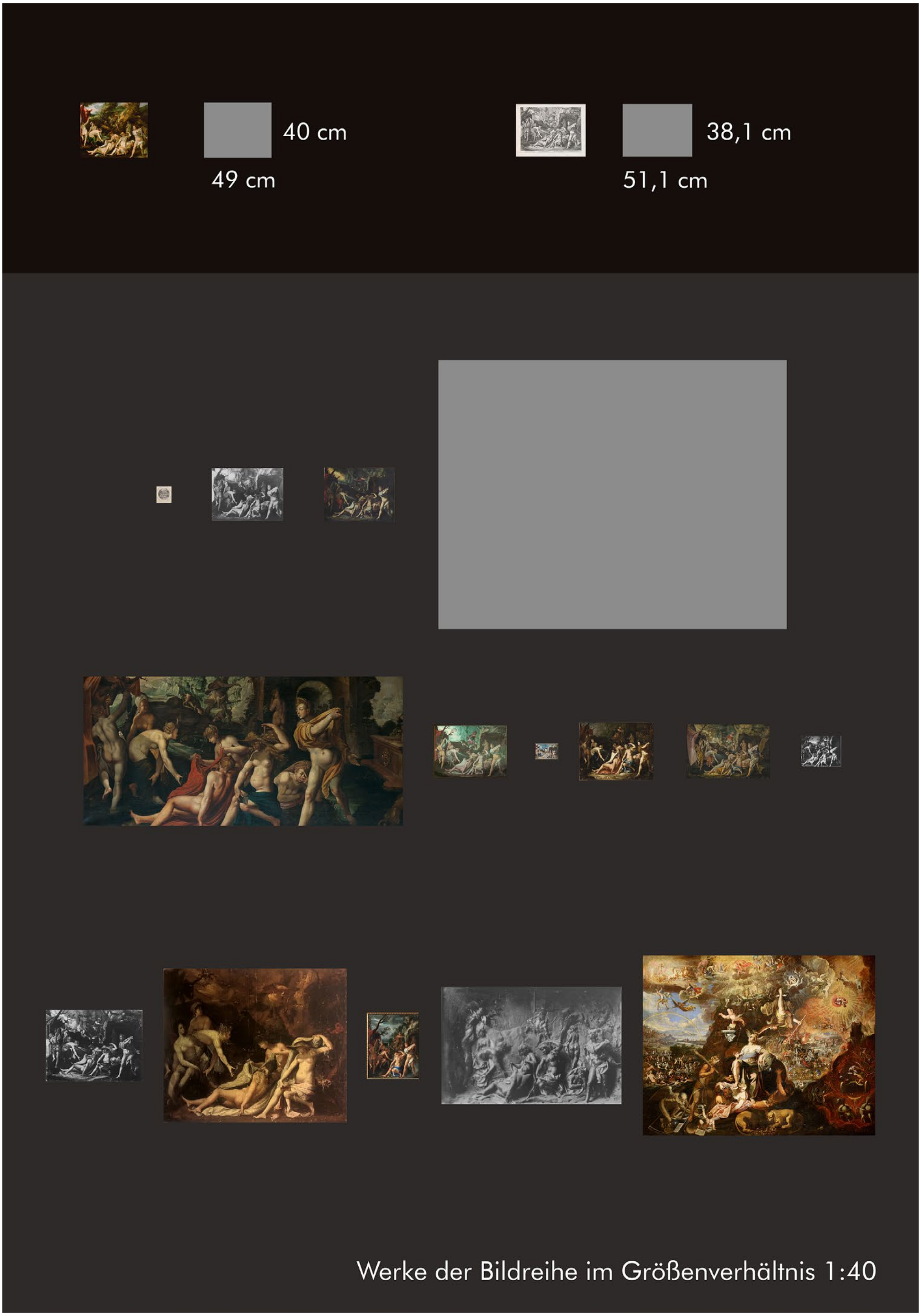
Alle Werke, die durch ältere Auktionen kurz öffentlich wurden, deren Verbleib jedoch unbekannt ist, erhielten den Vermerk ‚Privatbesitz, unbekannt'.

Insofern die Institution auch eine Onlinesammlung hat, wurde der **Aufbewahrungsort** durch den jeweiligen Permalink ergänzt. Sofern es bei Druckgrafiken einer Bildidee mehrere **Aufbewahrungsorte** gibt, wurde durch den Vermerk ‚hier' angegeben, welches Exemplar als Beispiel abgebildet ist. Damit soll jedoch nicht unterschlagen werden, dass jedes Blatt einer Auflage auch eine eigene Objektbiografie hat.

Bei den **Literaturangaben** zu den Objekten wurden nur jene Publikationen erfasst, in denen das betreffende Werk eine Diskussion erfährt. Nennungen ohne Diskussion, Wiederholungen von Forschungsergebnissen ohne weitergehende Beschäftigung mit den Werken und Publikationen, in denen die Objekte lediglich abgebildet werden, wurden nicht mit aufgeführt. Dazu gehören auch die meisten Auktionskataloge, da hier lediglich die Objektmaße verzeichnet sind. Sollte dies der Fall sein, werden diese unter der Kategorie **Provenienz** genannt.

Die Qualität der **Abbildungen** ist sehr heterogen. Viele der Kunstwerke aus den Rezeptionsreihen sind allein über alte Fotografien oder sehr kleine digitale Bilder der Autorin bekannt geworden. Daher genügen einige der Aufnahmen nicht unseren aktuellen Sehgewohnheiten. Diese Fotografien werden als Archivmaterial behandelt und trotz allem mit abgebildet. Damit verbunden ist die Hoffnung, dass die Werke so für zukünftige Forschungen aufgefunden werden können.

A Diana und Aktaeon



Werke der Bildreihe im Größenverhältnis 1:40

A 1 Gemälde von Joseph Heintz d. Ä.



Maße 40 × 49 cm

Datierung Beginn oder Mitte 1590er-Jahre[678]

Technik ölhaltige Malerei auf Kupfer

Inschrift legiertes Monogramm unten links: IHE

Erhaltungszustand hervorragend

Provenienz Sammlung Rudolfs II.; möglicherweise identisch mit Inventar Wien 1619, Nr. 10: „ein taffel auf cupfer mit Action mit der Diana“; Inventar Wien 1748: „1 stück, der Acteon von Jesphus Heintz“

Aufbewahrungsort Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 1115

Onlinesammlung, Permalink www.khm.at/de/object/908/

Literatur Ausst.-Kat. Neapel 1952, Nr. 101, S. 53; Zimmer 1971, Nr. A 16, S. 94 (mit älterer Literatur); Neumann 1978, S. 324, Abb. 11; DaCosta Kaufmann: École 1985, Nr. 7.20, S. 231; Ausst.-Kat. Wien 1987, S. 190 (Michaela Krieger); Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, Nr. 135, S. 250–251; DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 7.20, S. 189; Zimmer 2000, S. 295–296; Zimmer 2008, S. 60; Ausst.-Kat. Prag 2012, S. 167, unter Nr. III.7

678 Vgl. Haendcke 1894; Zimmer 1971, Nr. A 16, S. 94.

A 2 Kupferstich



Aegidius II Sadeler (1570–1629)

Maße 38,1 × 51,1 cm
Datierung 1597–1601
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung im Bildfeld, untere Kante: *Sac*[rae] *C*[aesare] *M*[aiesta].*tis pict*[or]*: Iosephus Heintz Inventor / Egidius Sadeler Sculp:*
Unter dem Bildfeld in vier Spalten: *Hic Lector uana cernis sub imagine uerum: / Quanquam, nescio, quae Diua latere uelit. // Hoch etenim monstri genus omnes fallit et omnes / Aut Venere aut nugis falimur: o miseros? // Non Miser Actaeon fit solus praeda suismet / Infelx canibus; sed sua quemque premut // Non sic aduersa et sors, aduersarius hostis / Vt sibi quisque suis noxius est studiis.*
Darunter die Widmung in ganzer Breite: GENERE VORTVTE INDVSTRIA NOBILI D[omino] MATTHAEO HOPFERO CIVI AUGUSTANO, HAC IPSA SOLERTIA, ET PROPINQVITATE MYSTICA CONIVNCTO: HAC QUACUNQ[ue]. OFFICII SPECIE ANIM^{i} GRATITVDINEM DECLARABAT
Iosephus Heintz
Provenienz 1619 Kupferplatte wohl noch in der Prager Kunstkammer, denn Inventar Prag 1619: „Der Acteon, so Egidius Sadeler gestochen, gescheczt per 200 ß (Bl. 29a)"
Aufbewahrungsort hier Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-2003–914
Onlinesammlung, Permalink http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.435862
Literatur Zimmer 1971, Nr. A 16.0.1.1, S. 94 mit älterer Literatur; Dunand 1977–1981, S. 399–400; Hollstein: Dutch 21 (1980), Nr. 105, S. 30; Bassnett 1988; Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, Nr. 303, S. 416 (Jürgen Zimmer); Limouze 1990, S. 165; Ausst.-Kat Edinburgh 1991, Nr. 17, S. 35; Limouze 1997, S. 175; Ausst.-Kat. Prag 2012, Nr. III.7, S. 167; Klusik-Eckert: Pictorialization 2016, S. 166

A 3 seitenverkehrte Adaption nach dem Kupferstich



Johann Theodor de Bry (1561–1623)
nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler
seitenverkehrte Aneignung der Bildidee in neuem Bildformat; Reduktion und Stauchen der Komposition aufgrund des Tondos

Maße Bildfeld 10,0 cm ⦰; Blatt 13,3 × 12,2 cm
Datierung 1601–1623
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung im Bildfeld
auf Schriftbändern: [oben] *Actaeon siue immodicum venandi et aemandi studium.*
[unten] *Sac. C. M.tis pict: Iosephus Heintz Inuentor*
Im Band um das Bildfeld: FINGITVR ACTAEON NOVA SVMERE CORNVA CERVI, DVM VIDET ET COMITES, ET SINE VESTE DEAM. SCILICET INGENIO CONSVESCVNT ESS FEROCI, QVOS NIMIVM SYLVAE; PRAEDAQ; CAPTA IVVANT
In den Bildecken der Rundung folgend:
Hic Lector uana cernis sub imagine uerum: /
Quamquam, nescio, quae Diua Latere uelit. //
Hoc etenim monstri geus omnes fallit: et omnes /
Aut Venere aut nugis fallimus. ô miseros. //
Non miser Actaeon fut solus praeda suidmet /
Infelix canibus; sed sua quemq[ue] *premunt. //*
Non sic aduersa est sors, aduersarius hostis,
Vt sibi quisq[ue] *suis noxius est stuiis.*

Aufbewahrungsort hier Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-27.007
Onlinesammlung, Permalink http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.89245
Literatur Hollstein: Dutch 5 (1951), Nr. 10, S. 30; Zimmer 1971, Nr. A 16.0.1.2, S. 95

A 4 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler
Nach Zimmer handelt es sich um die qualitätvollste Umsetzung aller ihm bekannten Gemäldekopien nach dem Stich.

Maße 38 × 52 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Kupfer
Erhaltungszustand höchste malerische Qualität
Aufbewahrungsort Venedig, Galleria dell'Accademia, Inv.-Nr. 159
Literatur Moschini Marconi 1962, Nr. 490, S. 284 (mit älterer Literatur); Zimmer 1967, S. 238; Zimmer 1971, Nr. A 16.0.2.1., S. 95, Abb. 42

A 5 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von
Aegidius II Sadeler

Maße 39,5 × 51 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Kupfer
Provenienz aus der Gemäldesammlung des Mont di Pietà 1895

Aufbewahrungsort Rom, Galleria Nazionali d’Arte Antica (Palazzo Barberini), Nr. 1252 (F. N. 834)
Onlinesammlung, Permalink https://www.barberinicorsini.org/artwork/?id=WE3974
Literatur Zimmer 1967, S. 238; Zimmer 1971, Nr. A 16.0.2.2., S. 95, Abb. 43 (mit älterer Literatur); Ausst.-Kat. Lecce 1996, Nr. 24, S. 158

A 6 gemalte Version nach dem Kupferstich (ohne Abb.)

Nicolas Poussin (zugeschrieben)[679]
nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Maße 195 × 252 cm
Datierung um 1614
Technik ölhaltiges Material auf Leinwand

Provenienz aus dem Château de Mornay
Aufbewahrungsort Paris, Privatbesitz
Literatur Zimmer 1967, S. 239; Zimmer 1971, Nr. A 160.2.3., S. 96 (mit älterer Literatur)

679 Zuschreibung an Poussin erfolgte durch Blunt 1966, der es in die Frühzeit des Künstlers datierte, daher um 1614.

A 7 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler
Äußerst qualitätvolle Malerei im Galerieformat mit eigenen Erfindungen an rechten Bildrand aufgrund der Verlängerung der Bildfläche in die Breite mit Brunnenbecken und Ruinen; Veränderung des narrativen Moments, da sich Aktaeon im Bildhintergrund bereits in der Verwandlung befindet.

Maße 108 × 200 cm

Datierung 1. Hälfte 17. Jahrhundert

Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand, doubliert

Inschrift/Beschriftung Rückseite in Kreide: *145; 52* (durchgestrichen); *52* (durchgestrichen); *32* (Rahmen); mehrere Marken

Provenienz ehemals Privatbesitz in München (Wolfgang Gurlitt); verkauft bei Auktion Kieselbach, 11.04.2003, Lot 145; Sammlung Carl Laszlo, Basel; Privatbesitz, Schweiz; Auktion Karl & Faber München, 29. April 2016: Alte Meister, Lot 4 (verkauft)

Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt

Literatur Ausst.-Kat. München 1963, Nr. 24; Zimmer 1967, S. 240; Zimmer 1971, Nr. A 16.0.2.9, S. 97

A 8 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von
Aegidius II Sadeler

Maße 37,5 × 51,5 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Holz
Aufbewahrungsort Schloss Neuenstein, Fürstliche Hohenlohe-Öhringen'sche Sammlung
Literatur Ausst.-Kat. Nürnberg 1952, Nr. K 18, S. 83; Ausst.-Kat. Düsseldorf 1954, Nr. 7; Zimmer 1967, S. 239; Zimmer 1971, Nr. A 16.0.2.4., S. 96, Abb. 45

A 9 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von
Aegidius II Sadeler

Maße 10,6 × 16,5 cm; Pergamentgröße 11,5 × 17,4 cm

Technik Tempera auf Pergament

Beschriftung Rückseite: *„4“* — *„Van Blömart 16nd siecle“*

Provenienz Prof. Dr. Curt Glaser; 9. Mai 1933 Auktion Internationales Kunst- und Auktionshaus Berlin; 2013 Vergleich: Im Einvernehmen der Erbengemeinschaft nach Prof. Glaser verbleibt das Werk im Besitz des Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

Aufbewahrungsort Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm1296 (ehemals K 1296)

Onlinesammlung, Permalink http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1296

Literatur Zimmer 1967, S. 239; Zimmer 1971, Nr. A 16.0.2.6, S. 96; Tacke: GNM 1995, S. 349–350, Nr. 202 (mit Abb. und älterer Literatur); Dippold 2014; Klusik-Eckert: Pictorialization 2016, S. 166–168

A 10 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler
Die qualitätvolle Malerei und das Einfärben der Tücher in Blau und Gold erinnert in der Farbauffassung an die französische Akademiemalerei des späten 17. Jahrhunderts.

Maße 41,5 × 53 cm
Datierung vermutlich spätes 17. Jahrhundert
Technik ölhaltige Malerei auf Holz
Erhaltungszustand gekittete Risse, gute Maloberfläche
Provenienz aus dem Nachlass von Ferenc Klimkovics, Košice (Kaschau)[680]
Aufbewahrungsort Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 71.9
Literatur Zimmer 1971, Nr. A 16.0.2.7, S. 96 (dort auf Kupfer); Ember/Takács 2003, S. 64

680 Der Hinweis stammt von Eszter Fábry, Kuratorin Alte Meister, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

A 11 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von
Aegidius II Sadeler

Gesittete Variante, da die Figuren mit Tuch verhüllt wurden; Ikonografie nicht verstanden, da hier das Wasserspritzen der Diana als Auslöser für die Verwandlung nicht ausgeführt wurde; als Pendant zusammen mit einer gemalten Version des Kupferstichs von Kilian nach Heintz' *Raub der Proserpina*[681]

Maße 39,5 × 60 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Erhaltungszustand Rahmen beschnitten
Provenienz Auktion Neumeister, 7. Juli 2016: Gemälde 16.–18. Jahrhundert, Lot 224
Literatur Aukt.-Kat. Neumeister 2016, S. 200, Lot 224

681 Dafür spricht die gleiche Malweise, ähnliche Farbigkeit und beinahe übereinstimmende Maße, vgl. Aukt.-Kat. Neumeister 2016 Auktionshaus Neumeister: *Auktion 372: Alte Kunst*. Aukt.-Kat. München, 6.7.2016, Lot 223.

A 12 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Figuren leicht vergrößert, Komposition gedrängter

Maße 22 × 31 cm

Technik ölhaltige Malerei auf Kupfer

Provenienz ehemals München, Privatbesitz Wolfgang Gurlitt, im Dezember 1965 bei Lempertz in Köln versteigert

Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt

Literatur Ausst.-Kat. München 1963, Nr. 33 mit Abb.; Aukt.-Kat. Lempertz 1965, Nr. 68, S. 19 mit Abb., Zimmer 1967, S. 239–240; Zimmer 1971, Nr. 16.0.2.8., S. 96–97

A 13 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler
Aktaeon zeigt bereits einen kleinen Geweihansatz.

Maße 51,7 × 66 cm
Datierung wohl 17. Jahrhundert
Technik ölhaltige Malerei auf Holz
Provenienz am 4.3.1940 bei Frau Hofer zum Restaurieren, enteignet und in der Sammlung Göring nachgewiesen; Inventar Reichsmarschall, RM-Nr. 125. – Central Collection Point, München Nr. 19916/3. – Am 18.5.1961 von der Treuhandverwaltung an die Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen für den Freistaat Bayern überwiesen, Nr. 271 der Übertragungsliste; Auktion Kunsthaus Lempertz, 17.–19. November 1966, Auktion 489 (zurückgegeben); gemäß KME Nr. VII 10296 vom 7.3.1966 abgegeben
Aufbewahrungsort ehemals München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 13265
Literatur Mühlen 2004, Nr. 105, S. 209–210

A 14 gemalte Version nach dem Kupferstich



vermutlich nach dem Gemälde A 7, da Aktaeon auch hier bereits in der Verwandlung ist

Reduktion der Figuren auf die Kerngruppe mit eigenen Erfindungen, da nun neben Diana eine weitere Nymphe sitzt; die Sitzende mit dem Spiegel versucht hier, ihr Haupt mit einem Tuch zu bedecken

Maße 99 × 116,9 cm

Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand

Provenienz aus dem Besitzt von Jane Findlater; Auktion Christie's South Kensington, 2. Dezember 2008: Old Master & British Pictures & Old Master Drawings, Lot 228, verkauft

Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt

A 15 gemalte Version nach dem Kupferstich (ohne Abb.)

frei nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Maße 46 × 57,5 cm

Datierung spätes 17., frühes 18. Jahrhundert

Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand, doubliert

Aufbewahrungsort Privatbesitz, Wien

Literatur Zimmer 1971, Nr. 16.0.2.10, S. 97

A 16 gemalte Version nach dem Kupferstich (ohne Abb.)

nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Maße 17,5 × 22 cm
Aufbewahrungsort Privatbesitz, Konstanz
Literatur Zimmer 1967, S. 239; Zimmer 1971, Nr. A 16.0.2.5, S. 96

A 17 gemalte Version nach dem Stich





nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler
Umformung des Formats in eine schmalere hochrechteckige Ansicht und als Pendant zu einer Gigantenschlacht in gleicher Größe gedacht und damit eindeutig für eine Gemäldegalerie bestimmt; eigene Anpassungen bei den Figuren wie das Weglassen des Sonnenschirms bei der sitzenden Nymphe

Maße 48 × 38,5 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Provenienz Auktion Farsettiarte, 26. Oktober 2012: Importanti arredi e dipinti antichi, provenienti da prestigiose committenze private, Lot 371
Aufbewahrungsort unbekannt

A 18 Terrakottarelief nach dem Kupferstich



Andrea Fantoni (1659–1734)
nach dem Kupferstich von
Aegidius II Sadeler

Maße 85 × 120 cm
Datierung Ende 17. Jahrhundert
Technik Terrakottarelief im Holzrahmen auf reich geschnitztem Nussbaumständer
Provenienz aus der Sammlung des Conte Giacomo Carrara
Literatur Zimmer 1971, Nr. A 16.0.4., S. 97–98, Abb. 44

A 19 Allegorie

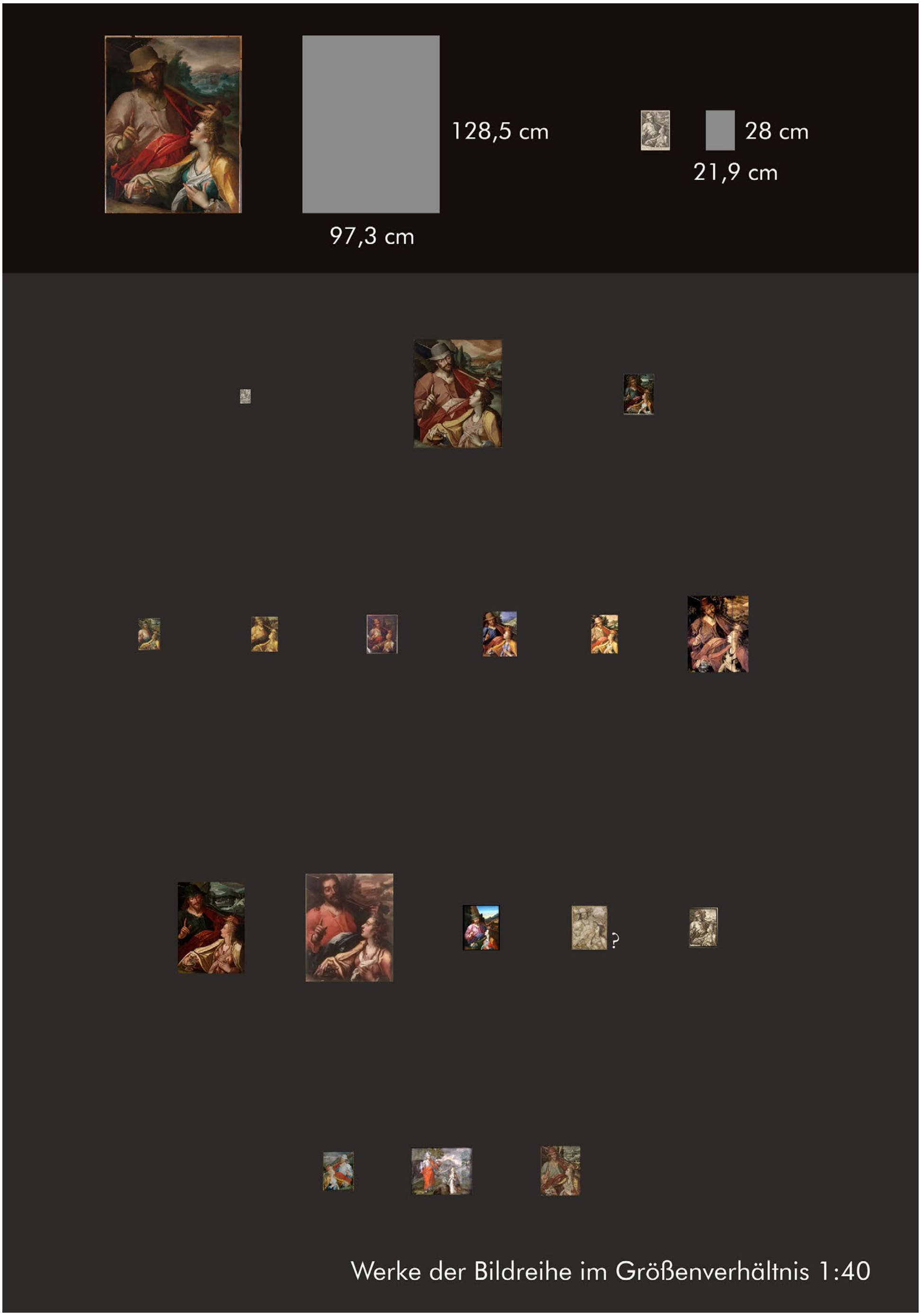


Joseph Heintz d. J. (1600–1678)
Adaption der Diana im Götterreigen aus dem Gemäldes des Vaters Joseph Heintz' d. Ä. in der oberen Bildhälfte

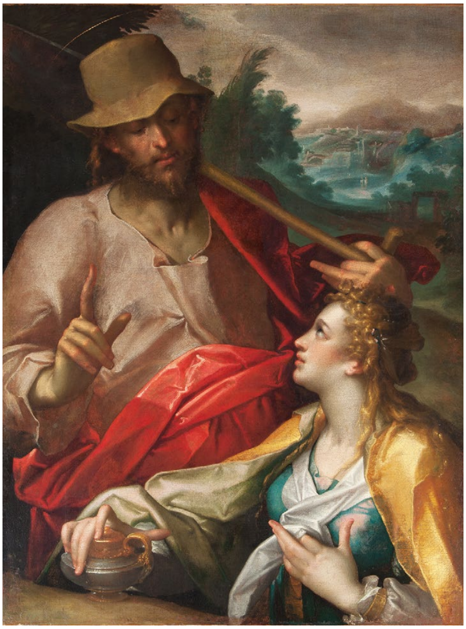
Maße 130,5 × 164 × 6 cm mit Rahmen
Datierung 1674
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand

Inschrift bezeichnet links unten auf einem Buchblatt: IOSEFO HEINZ DI AVGVSTA F. 1674
Provenienz 1947 erworben
Aufbewahrungsort Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 9096
Onlinesammlung, Permalink www.khm.at/de/object/913/
Literatur Zimmer 1971, S. 98

B Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner, Version 1



B 1 Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner



Bartholomäus Spranger (1546–1611)

Maße 128,5 × 97,3 cm
Technik Malerei (Öl) auf Leinwand

Datierung 1591
Provenienz Kunstkammer Rudolfs II., Inventar 1621, Nr. 991 (vermutet schon DaCosta Kaufmann 1988); Königin Christina von Schweden (1626–1689), Schweden 1648; Cardinal Decio Azzolino (1698), Rom; Prince Livio Oescalchi (1652–1713), später Prince Balthasar Odescalchi, Rom; Slg. Louis Philipp Duc d'Orléans[682], 1. Hälfte 19. Jahrhundert (Galerie Pereire, Paris, 1868, Nr. 87); Felix Bamberg (1820–1893), Messina, vor 1879; König Charles I. (1839–1914), Sinaia, Rumänien, 1879[683]
Aufbewahrungsort Bukarest, Muzeul Naţional de Artă al României, Inv.-Nr. 8,053/97
Literatur Bachelin 1898, Nr. 43, S. 59–60 (Federigo Barocci zugeschrieben); Busuioceanu 1939, Nr. 39, S. 88–89; DaCosta Kaufmann: École 1985, Nr. 20.51, S. 303; DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 20.52, S. 266–267; Henning 1987, S. 99–101, Nr. A38, S. 185; Ausst.-Kat. Hiratsuka 1995, Nr. 30, S. 182; Matache 1998, Nr. 46, S. 106; Ausst.-Kat. Nancy 2013, Nr. 94, S. 280; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 59, S. 131–132

682 In dessen Sammlung ließen sich ehemals viele Gemälde finden, die einst Königin Christina von Schweden besessen hatte, siehe DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 266.
683 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, S. 132.

B 2 Kupferstich Version 1

Jan I Sadeler (1550–1600/01)
nach dem gleichnamigen Gemälde von Bartholomäus Spranger (Kat.-Nr. B 1)



Maße 28,9 × 20,5 cm
Technik Kupferstich
Bezeichnung Titulus darüber: MARIA : RABBONI.
Unter der Widmung: *Pinxit Barth. Sprãger, Ioan: Sadeler scalp. Et dedic : Pinxit Barth : Sprãger, Joann : Sadeler sculps*[it] : *et dedic*[avit] :
Inschrift PRO ILLVS.^{tri} AC GENERO.^{so} D[omi]no D.JOANNI ALBERTO LIBE^{ro} BARONI A SPRI[N]ZENSTAIN / ET NEVHAVS, S.$^{\text{[a]cra[e]}}$ C.$^{\text{[casa]re}}$ M.$^{\text{[aiesta]ti}}$ ET SERENISS.[imo] FERDINANDO ARCHIDUCI AUSTR.^{iae} *etc. A Cons.*
Version hier Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-5334
Onlinesammlung, Permalink
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168441
Literatur Oberhuber 1958, S. 119, St. 23, S. 276–277; Hollstein: Dutch 21 (1980), Nr. 255, S. 121; Edquist 1990, Nr. VII, 21, S. 420 (nicht Spranger, da beschnitten); Strech 1996, Bd. 2, Nr. 54, S. 45 (falsche Abbildung); Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 209, S. 322–323

B 2a weitere Auflage des Kupferstichs (ohne Abb.)

E. d. Bois
nach der Druckplatte von Jan I Sadeler, die einer Bilderfindung Bartholomäus Sprangers folgt, in gleicher Größe, gleichsinnig

Maße 28,6 × 20,4 cm
Technik Kupferstich
Bezeichnung Oberer Rand: *S. Maria Magdalena*

Inschrift unten: IHESUS *postquam resurexisset etc. joan. cap.* XX.
Aufbewahrungsort Paris, Bibliothèque nationale de France
Literatur Oberhuber 1958, Nr. O.S. 23, S. 277; Strech 1996, Bd. 2, Nr. 61, S. 49

B 2b Adaption des Kupferstichs



Christoffel van Sichem II oder Christoffel van Sichem III
nach dem Stich von Jan I Sadeler
Illustration von U. Jacobosz für P. J. Paets: Der Zielen Lusthof, Leuven. 1629 bis 1648 bei Paets in Amsterdam verlegt.

Maße 10,4 × 7,4 cm
Technik Buchdruck
Datierung zwischen 1629 und 1648
Aufbewahrungsort Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-2015–17–19–7
Onlinesammlung, Permalink
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.588458
Literatur Hollstein: Dutch 27 (1983), Nr. 52, S. 51 (unter der Reihe Het Eerste Stuck van't Leven Christi)

B 3 gemalte Version (wohl) nach dem Kupferstich



wohl nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

Maße 79 × 65,2 cm ohne Rahmen, 99 × 85 cm mit Rahmen
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Datierung vermutlich frühes 17. Jahrhundert
Provenienz geschenkt von Mr. und Mrs. Arthur L. Erlanger im Jahr 1963
Aufbewahrungsort Williamstown [MA], Williams College Museum of Art, Inv.-Nr. 63.33.1
Onlinesammlung, Permalink https://egallery.williams.edu/objects/22408/noli-me-tangere
Literatur DeGrazia 1997; Ausst.-Kat. Sarasota 1972, S. 7–8; Ausst.-Kat. Nancy 2013, unter Nr. 94, S. 280; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 132, unter Nr. 59

B 4 gemalte Version (wohl) nach dem Kupferstich

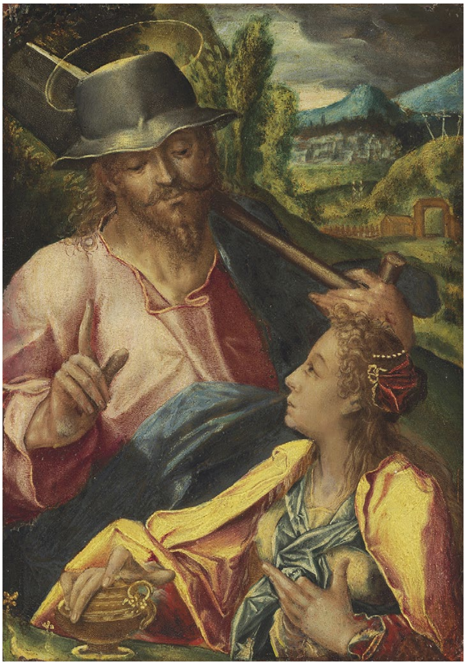
wohl nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler



Maße 30,2 cm × 26,7 cm, Plattendicke 0,1 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Kupfer
Datierung vermutlich frühes 17. Jahrhundert
Inschrift unten mittig: MARIA RABBONI
Erhaltungszustand Loch im oberen Tafelrand (0,1 mm), gekittet; großflächig geringe Bereibung der Inkarnate; vereinzelte kleine Retuschen und größere Übermalung am Umhang Maria Magdalenas; jüngerer Firnis. Das Gemälde ist mit einem eigens angepassten Rahmen aus vergoldetem Tragant versehen und in einen Holzkasten mit anderen kleinformatigen Bildern eingepasst.[684]
Ursprünglicher Kontext Das Täfelchen gehört heute zu den qualitätvolleren Kopien aus dem sogenannten Prehn'schen Miniaturenkabinett, eine aus 32 Holzkästen bestehenden kleinen Bilderakademie aus über 800 Kleinbildern.[685]
Provenienz über den Kunsthandel erworben; Ankauf durch Johann Valentin Prehn (1749–1821) und Eingliederung in das Prehn'sche Miniaturenkabinett; als Schenkung 1839 an die Stadt Frankfurt am Main übereignet;[686] ab 1857 im Besitz des Historischen Museums Frankfurt
Aufbewahrungsort Frankfurt am Main, Historisches Museum Frankfurt, Inv.-Nr. hmf. Pr034
Onlinesammlung, Permalink https://bildersammlung-prehn.de/de/prehn/noli-me-tangere
Literatur Aukt.-Kat. Prehn 1829, Nr. 31, S. 2 (nach „J. ab Aach. Christus erscheint Magdalena als Gärtner"); Passavant 1843, Nr. 34, S. 7; Parthey 1863/1964, Bd. 1 (1863), Nr. 1, S. 4 („nach Johann von Achen"); Schmidt-Linsenhoff/Wettengl 1988, S. 46 (nach Hans von Aachen); Ellinghaus/Cilleßen 2012, S. 91

684 Ellinghaus/Cilleßen 2012, 73. Ausführliche Beschreibung des technischen Befunds unter https://bildersammlung-prehn.de/sites/default/files/pdf/prehn/Pr034.pdf (Julia Ellingshaus), S. 2.
685 Vgl. ebd., 96–97.
686 Vgl. ebd., S. 94.

B 5 gemalte Version (wohl) nach dem Kupferstich



wohl nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

Maße 22,8 × 15,0 cm[687]
Material ölhaltige Malerei auf Kupfer
Datierung vermutlich frühes 17. Jahrhundert
Bezeichnung Rückseite: *11*
Erhaltungszustand einige Ausbesserungen in der Maloberfläche; eingekratzte Zeichen (Datum?) oben mittig unter UV-Licht zu erkennen
Provenienz im Kunsthandel 2003 einbehalten; im Kunsthandel 2014 verkauft; seit 2014 in Privatbesitz[688]
Aufbewahrungsort London, Privatbesitz, in der Verwaltung der Sphinx Fine Art

B 6 gemalte Version nach dem Kupferstich



wohl nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

Maße 25 × 19,8 cm
Material ölhaltige Malerei auf Kupfer
Provenienz Auktion Christie's Rom, 5. Juni 2000, Sale 2374: Dipinti Antichi, Lot 631
Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt
Literatur unpubliziert

687 Die Maße konnten am Objekt überprüft werden. Damit ist die im Auktionskatalog 2003 angegebene Breite nicht korrekt.
688 Korrespondenz der Verfasserin mit Ed Beer, Sphinx Fine Art London.

B 7 gemalte Version (wohl) nach dem Kupferstich

wohl nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

Eine Fotografie als Beilage der Bildakte des Kölner Gemäldes (Kat.-Nr. C 5) gibt einen Hinweis auf ein weiteres Gemälde dieser Reihe. Bisher konnte jedoch weder der Besitzer noch Objektdetails eruiert werden.

Provenienz seit 1974 im Besitz von R. Höhner, Köln



B 8 gemalte Version (wohl) nach dem Kupferstich

wohl nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

Maße 32,7 × 24,8 cm
Material ölhaltige Malerei auf Kupfer
Provenienz Auktion Sotheby's Madrid, 27. Juni 1991: Pintura Antigua, impresionista y moderna, Lot. 11 (einbehalten); Auktion Porro & C., 25. Februar 2004: Asta di Dipinti Antichi, Mobili e Oggetti d'Arte dal fallimento del gruppo Nadini S. p. A. già parte della Collezione Bizzini (Parte II), Lot 3 (einbehalten); Auktion Porro & C., 27. April 2004: Mobili, Oggetti d'Arte e Dipinti Antichi provenienti dal fallimento del gruppo Nadini S. p. A., già parte della Collezione Bizzini (Parte III), Lot 284 (einbehalten)
Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt



B 9 gemalte Version (wohl) nach dem Kupferstich



wohl nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

Maße 11 × 8 inch (27,8 × 20,3 cm)
Material ölhaltige Malerei auf Holz
Provenienz Auktion Christie's South Kensington, 4. Juli 2007, Sale 5229: Old Master & British Pictures, Lot 9 (verkauft)
Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt

B 10 gemalte Version (wohl) nach dem Kupferstich

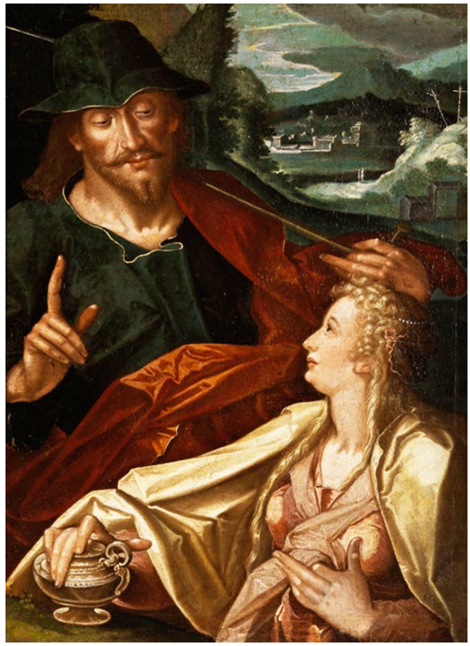


wohl nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

Maße 55 × 45 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Holz
Provenienz Auktion Nagel, 26. September 2003: Auktion 389, Lot 1229
Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt

B 11 gemalte Version (wohl) nach dem Kupferstich

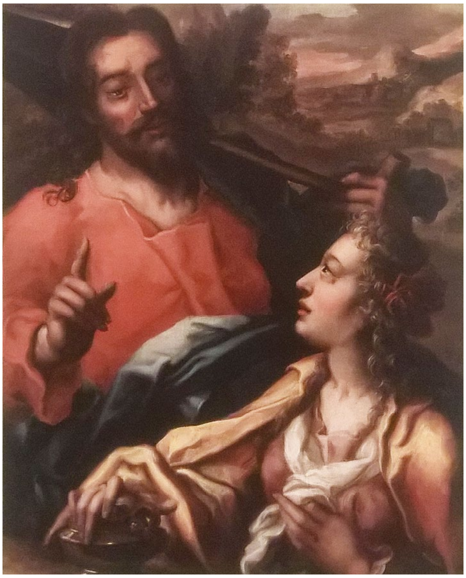
zugeschrieben an Peter de Witte d. Ä. (Pieter Candid)[689]
wohl nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler



Maße 66 × 48 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand, doubliert
Provenienz 2015 zwei Mal bei Hampel Fine Art Auctions in München angeboten, aber einbehalten: Auktion Hampel Fine Art, 1. Juli 2015: 16.–18. Jahrhundert Malerei, Lot 688; Auktion Hampel Fine Art, 24. September 2015, Lot 466
Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt

689 Die Zuschreibung ist ohne ausführliche Begründung durch das Auktionshaus erfolgt und muss angezweifelt werden. Ebenfalls nicht ersichtlich ist die dortige Anmerkung, das Gemälde sei eine Kopie nach dem Gemälde Sprangers. Nach Inaugenscheinnahme wird der Kupferstich als Vorlage vorgeschlagen, da dieses Gemälde weder in der Farbigkeit noch in der Größe Sprangers Vorbild nahekommt.

B 12 gemalte Variation (wohl) nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler
individuelle Veränderung im Gesicht

Maße 78 × 64 cm
Datierung spätes 17., frühes 18. Jahrhundert
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Erhaltungszustand qualitätvoll ausgeführt, restauriert von S. Polak[690]
Provenienz 1972 in der Kunsthandlung von Hans Jüngeling; Auktion Bernaerts Antwerpen, 17/18. November 2003, Lot 92
Aufbewahrungsort unbekannt

B 13 gemalte Version (wohl) nach dem Kupferstich



wohl nach dem Kupferstich von
Jan I Sadeler[691]

Maße 33 × 26 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Holz (Nussbaum?)
Inschrift Auf der Rückseite ein Wappen mit Kurhut
Provenienz Hampel Fine Art Auctions, 7. Dezember 2002, Lot 1982
Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt

690 Hinweis auf der Rückseite einer Fotografie, RKD, Schuber 800, Bartholomeus Spranger.
691 Im Auktionskatalog von Hampel wird eine Expertise von Dr. Walther Bernt angemerkt, nachdem es der Werkstatt Sprangers zugeschrieben wurde.

B 14 Relief (wohl) nach dem Kupferstich



wohl nach dem Kupferstich von
Jan I Sadeler

Technik Alabasterrelief, vergoldete Partien
Provenienz über den Kunsthandel 2003 erworben
Aufbewahrungsort Krakau, Königliches Schloss Wawel, Inv.-Nr. 8674[692]

692 Ein Dank geht an Prof. Dr. Aleksandra Lipińska, die die Autorin über die Existenz dieses bisher unpublizierten Objekts informiert hat. Das Relief konnte bislang nicht untersucht werden.

B 15 ausführliche Zeichnung (wohl) nach dem Kupferstich



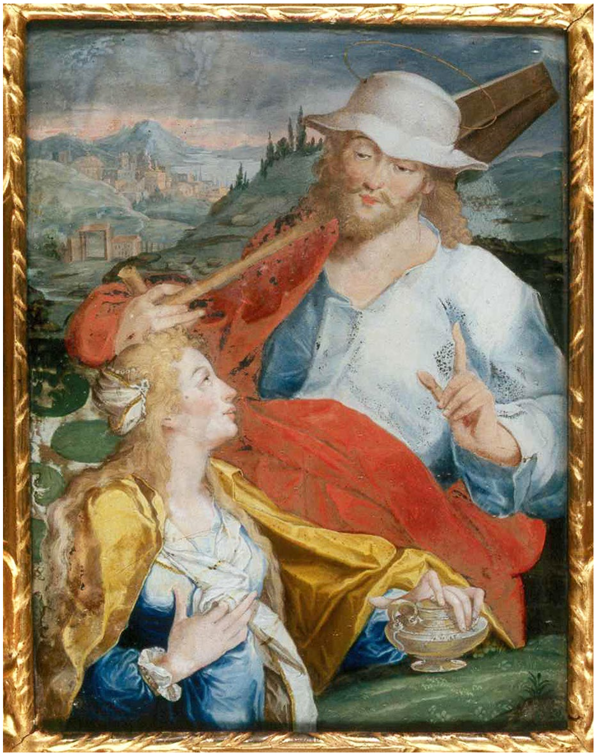
Georg Daniel Schultz d. Ä. (Würzburg?, um 1580?–1646 Danzig)[693]
nach dem Kupferstich von Marco Sadeler

Maße 28,8 × 20,6 cm
Technik Zeichnung auf Papier, Feder in schwarzer Tinte, grau und braun laviert, weiß gehöht
Inschrift unten links in schwarzgrauer Tinte: *D S von Wirtzberg 99* (braun)
Erhaltungszustand Bleiweiß oxidiert; leicht berieben, Blatt beschnitten; Spuren der ursprünglichen Anbringung in einem Klebeband noch erkennbar
Provenienz aus dem Besitz der markgräflichen Sammlung von Brandenburg-Ansbach, 1805/06 nach Erlangen übereignet[694]
Aufbewahrungsort Erlangen, Universitätsbibliothek, Signatur H62/B 744
Onlinesammlung, Permalink http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=3628626
Literatur Bock 1929, Nr. 744, S. 180–181; Ausst.-Kat. Stuttgart 1979/1980, Bd. 2, unter Nr. O 23–24, S. 165 (Heinrich Geissler)

693 Bei Bock noch unbekannt wird mittlerweile mit dem Kürzel DS der wohl aus Würzburg stammende Künstler Georg Daniel Schultz d. Ä. identifiziert, der in den Quellen aufgrund eines Streits mit der Zunft 1636 in Danzig nachgewiesen werden kann. Er gilt als Lehrer des bekannteren Malers Daniel Schultz d. J. (1615–1683), mit dem er wohl auch verwandt war. Bei der Art des Verwandtschaftsverhältnisses, ob Onkel (Cuny 1915) oder Vater (Ausst.-Kat. Stuttgart 1978/1980), bleibt es bisher bei Spekulationen, sodass hier keine genaue Aussage getroffen werden kann, weiterhin Cuny 1915, S. 2. Die Verortung nach Würzburg wird aufgrund von Signaturen und Kürzeln auf anderen Zeichnungen vermutet, vgl. Bock 1929, Nr. 743, S. 180; Ausst.-Kat. Stuttgart 1979/1980, Bd. 2, S. 165 (Heinrich Geissler). Wenn Geissler von einer wenig ausgeprägten Individualität des Zeichners spricht, rührt das vor allem daher, dass es sich bei den Schultz d. Ä. zugeschrieben Werken um Nachahmungen, gezeichnete Kopien oder nur wenig geänderte Pasticcios handelt. Die Erlanger Zeichnung sticht durch ihre besonders ausführliche Behandlung deutlich hervor.

694 Christina Hofmann-Randall: Zur Geschichte der Graphischen Sammlung der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. In: Rainer Schoch, Stephanie Buck (Hrsg.): *100 Meister-Zeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg* (= Ausstellungskataloge des Germanischen Nationalmuseums). Nürnberg 2008, S. 11–17.

B 16 Hinterglasmalerei nach dem Kupferstich, seitenverkehrt



Anna Maria Barbara Abesch
(* 23.3.1706 Sursee, † 15.2.1773 Sursee)
seitenverkehrt nach dem Kupferstich
von Jan I Sadeler

Maße 34,7 × 27,9 cm mit Rahmen, 28,3 × 21,6 cm ohne Rahmen

Technik Hinterglasmalerei, im Zylinder-Blasverfahren hergestellte Glastafel

Datierung 1734

Bezeichnung Signatur unten rechts: A•B•V•E / *fecit A° 1734*

Erhaltungszustand farblich etwas verblasst, leicht beschädigte Malerei

Provenienz aus dem Nachlass von Melchior Estermann (1829–1910), Pfarrer in Neudorf und Propst in Beromünster[695]

Aufbewahrungsort Beromünster (CH), Haus zum Dolder, Sammlung Edmund Müller, Inv.-Nr. 0117

Onlinedatenbank SIKART https://www.sikart.ch/werke.aspx?id=13682062

Literatur Staffelbach 1951, S. 65, Nr. 9, S. 188, S. 249, Taf. 70, Abb. 130; Ritz 1972, S. 81, Abb. 31, S. 155; Jolidon 2006, Nr. H 12, S. 45–46; Riederer 2010, S. 147

695 Yves Jolidon (Hrsg.): *Hinter Glas. Hinterglasgemälde und Glasmalereien in der Sammlung Dr. Edmund Müller* (= Kostbarkeiten aus dem Dolderhaus in Beromünster, Bd. 8). Beromünster 2006, S. 46.

B 17 Hinterglasmalerei nach dem Kupferstich



Anna Maria Barbara Abesch
(* 23.3.1706 Sursee, † 15.2.1773 Sursee)
nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler
eigenständige Ergänzung der Komposition
im Querformat

Maße 34 × 44 cm ohne Rahmen,
38 × 48 cm mit Rahmen

Technik Hinterglasmalerei, im Zylinder-Blasverfahren hergestellte Glastafel

Datierung 1744

Beschriftung *Anna Barb. Ab Esch, Pinx. Surlacensis A° 1744*

Aufbewahrungsort Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Inv.-Nr. V. 29/1b

Literatur Staffelbach 1951, S. 188, Nr. 188; Brückner/Knaipp 1988, S. 156, Abb. 207

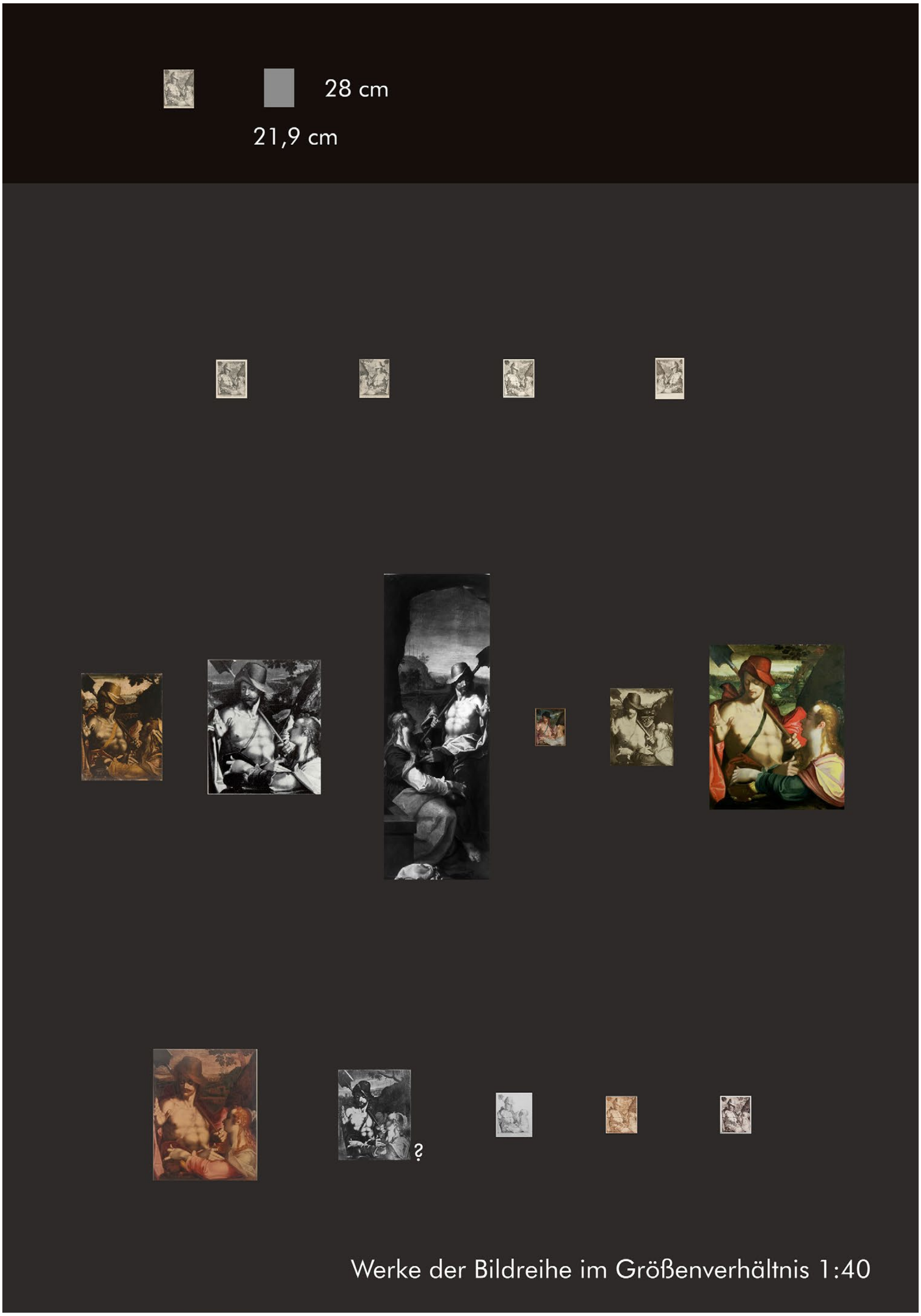
B 18 gemalte Version (wohl) nach dem Kupferstich



wohl nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

Maße 36 × 29 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Holz
Provenienz Auktion Neumeister 382: Alte Kunst, 5. Dezember 2018, Kat.-Nr. 290
Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt

C Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner, Version 2



Werke der Bildreihe im Größenverhältnis 1:40

C 1 Kupferstich als Original



Aegidius II Sadeler
nach einer Bilderfindung Bartholomäus Sprangers, Vorlage heute unbekannt

Maße 28,0 × 21,9 cm

Technik Kupferstich

Inschrift/Beschriftung unter der Inschrift *B. Spranger Invent. Eg. Sadeler Sculp.*
Unter dem Bildfeld in zwei Spalten: *Te simul abscondis; simul et vis CHRISTE videri: / Hinc flet, téque unâ, quaerit Amans, et habet. / Ludere gestit Amor: turpes abscedite lusus; Bellé et DIVINUS ludere nouit AMOR*

Aufbewahrungsort hier Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-5110

Onlinesammlung, Permalink http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.167820

Literatur Oberhuber 1958, Nr. D 22, S. 276; Hollstein: Dutch 21 (1980), Nr. 61, S. 21; DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 267, unter Nr. 20.53; Edquist 1990, S. 420, Nr. 21; Strech 1996, Bd. 2, Nr. 54, S. 43; Ausst.-Kat. Prag [engl. Aufsatzband] 1997, S. 109; Liška 2011, Nr. 6.32, S. 286–287; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 208, S. 322–323

C 1a weitere Auflage des Kupferstichs



späterer Nachstich oder Auflage mit nachgestochener Platte durch Marco Sadeler

Maße 28,0 × 21,9 cm
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung unter der Inschrift: *B. Spranger Invent. Eg. Sadeler Sculp.Marco Sadeler excudit.*
Unter dem Bildfeld in zwei Spalten: *Te simul abscondis; simul et vis CHRISTE videri: / Hinc flet, téque unâ, quaerit Amans, et habet. / Ludere gestit Amor: turpes abscedite lusus; Bellé et DIVINUS ludere nouit AMOR*
Aufbewahrungsort hier Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-5112
Onlinesammlung, Permalink http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.167822
Literatur[697] Oberhuber 1958, Nr. D 22, S. 276; Hollstein: Dutch 21 (1980), Nr. 61, III, S. 21; Strech 1996, Bd. 2, Nr. 54, S. 43; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 208, S. 322–323

C 1b weitere Auflage des Kupferstichs (ohne Abb.)

späterer Nachstich oder Auflage mit nachgestochener Platte durch Marco Sadeler

Maße 28,0 × 21,9 cm
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung Adresse gelöscht und ersetzt durch: *Moncornet exvu,* unter dem Bildfeld in zwei Spalten: *Te simul abscondis; simul et vis CHRISTE videri: / Hinc flet, téque unâ, quaerit Amans, et habet. / Ludere gestit Amor: turpes abscedite lusus; Bellé et DIVINUS ludere nouit AMOR*
Literatur[698] Oberhuber 1958, Nr. D 22, S. 276; Hollstein: Dutch 21 (1980), Nr. 61, II, S. 21; Strech 1996, Nr. 54 III, S. 43; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 208, S. 322–323

697 Wurde in der Literatur häufig mit den anderen Versionen und Auflagen verwechselt.
698 Wurde in der Literatur häufig mit den anderen Versionen und Auflagen verwechselt.

C 1c seitenverkehrte Kopie des Kupferstichs



unbekannter Stecher
seitenverkehrt nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler mit geänderter Inschrift

Maße 28,0 × 21,9 cm
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung unter der Inschrift mittig: *B. Sprangers inven,*
unter dem Bildfeld mittig: *Odit amor latebras, dilectum quaeris IESVM? Vivus adest, domitor Mortis, Stÿgÿque tyranni: / Quem tibi fles raptum, Magdali. vivus adest. Quo redivivo hominum vita renata fuit.*[699]
Aufbewahrungsort hier Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-5114
Onlinesammlung, Permalink
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.167824
Literatur Oberhuber 1958, Nr. D 22b, S. 276; Hollstein: Dutch 21 (1980), unter Nr. 61, S. 21

C 1d Nachstich



unbekannter Stecher
nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler ohne Inschrift

Maße 27,7 × 22,8 cm
Aufbewahrungsort hier Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-102.789
Onlinesammlung, Permalink
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.499673
Literatur Hollstein: Dutch 21 (1980), unter Nr. 61, S. 21 (späte Kopie ohne Text)

699 Dieselbe Inschrift ist bei einem Goltzius-Druck zu finden: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=anais_bn_wi&pagfis=33552&pesq= (Stand: 01.08.2022).

C 1e seitenverkehrte Kopie im Kupferstich



Johannes Fredericus Lange (1770–1828)
nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Maße 30,5 × 21,3 cm (Druckplatte)
Datierung 1790
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung *B. Spranger Inv. / Anno 1790 / I. F. Lange Sculp.*
Aufbewahrungsort hier Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1878-A-2167
Onlinesammlung, Permalink http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.135530

C 1f Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner (ohne Abb.)

Chrispijn de Passe
nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Maße 15,0 × 11,4 cm
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung *Barth. Spranger Inventor. Chrispin de Passe excudit (et) fecit*
Literatur bei Hollstein nicht verzeichnet; Oberhuber 1958, Nr. 22c, S. 276; Strech 1996, Bd. 2, Nr. 54, S. 43

C 1g Nachstich (ohne Abb.)

F. Bandini (17. Jahrhundert)
nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Maße 28,5 × 22,5 cm
Technik Kupferstich
Aufbewahrungsort Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Inv.-Nr. SAV 391, AA. VV. Cart. V n. 106

C 2 gemalte Version nach dem Kupferstich

Monogramm B. G. P.
nach dem Kupferstich von Aegidus II. Sadeler, Bilderfindung Bartholomäus Sprangers
Das Gemälde stammt laut Viroli aus dem Oratorium San Sebastiano in Forlì. Unklar muss allerdings bleiben, in welcher Funktion es verwendet wurde.



Maße 77 × 58 cm ohne Rahmen, 93 × 73 cm mit Rahmen

Datierung 1602

Erhaltungszustand Die Leinwand ist an den Kanten stark berieben; Malfläche in Craquelé stark aufgebrochen, sodass an einigen Stellen die Farbe abgebrochen und die Untermalung sichtbar ist. Es wird ein vergilbter Firnis sowie ein Verbräunen im Grün der Landschaft vermutet. Bereits 1893 war die Notiz auf der Rückseite nicht mehr sichtbar, Calzini und Mazzatini verweisen diesbezüglich auf eine Restaurierung.[700]

Inschrift/Beschriftung vor der Restaurierung noch erkennbar: *B. G. P. 1602*[701]

Provenienz aus der Kirche S. Sebastiano in Forlì

Aufbewahrungsort Forlì, Pinacoteca Civica, Inv.-Nr. 167 [im Gemäldekatalog auch Nr. 372]

Literatur Bosi [1820] 1974, S. 71 (Gemälde noch in S. Sebastiano); Guarini 1874, S. 36–37 (dt. Schule; Inschrift auf der Rückseite der Leinwand); Calzini/Mazzatinti 1893, S. 74, Nr. 34 (kürzliche Reinigung); Casadei 1928, S. 253; Arfelli 1935, S. 16 (zuschrieben Spranger); Angulo Iñiguez 1965, S. 123, Anm. 2; Viroli 1980, S. 215; Ausst.-Kat. Sarasota 1972, S. 7–8 (fälschlich mit Jan I Sadelers Stich verwechselt, Inschrift wird als authentisch angesehen); Ausst.-Kat. New York 2014, S. 132 (Nennung)

700 Vgl. Calzini/Mazzatinti 1893, S. 74.
701 Im Inventar von 1874 von Guarini so beschrieben, heute ist die Datierung nicht mehr sichtbar, siehe Ausst.-Kat. Sarasota 1972, S. 7.

C 3 gemalte Version nach dem Kupferstich



Pedro el Mudo (nachweisbar zwischen 1634–1648)
nach dem Kupferstich von Aegidus Sadeler

Maße 97 × 81 cm
Datierung zwischen 1634–1646
Technik ölhaltige Malerei (Leinwand?)
Inschrift/Beschriftung *p. el mudo me facit*

Provenienz zuletzt 1965 in der Sammlung Tomas Garcia de Diego in Madrid nachgewiesen[702]
Aufbewahrungsort unbekannt[703]
Literatur Ausst.-Kat. Madrid 1926, S. 312; Angulo Iñiguez 1965, S. 123; Angulo Iñiguez/Perez Sanchez 1969, 337, Nr. 3, Taf. 278; Ausst.-Kat. Sarasota 1972, S. 8 (hier fälschlich als identisches Motiv wie bei dem Gemälde in Williamstown angegeben)

702 Vgl. Angulo Iñiguez 1965, S. 123.
703 Vermutlich mit dem Nachlass von Tomas Garcia de Diego an eine Bibliothek in Madrid übergegangen.

C 4 Altarflügel gemalte Version nach dem Kupferstich





„Gregorius Brunus“[704]
nach der Inverskopie des Kupferstichs von Aegidus Sadeler, Bilderfindung Bartholomäus Sprangers, Kat.-Nr. C.1.2 b
Weiterentwicklung der Halbfiguren auf dem hochrechteckigen, schmalen Bildfeld des Altarflügels; wahrscheinlich Werktagsseite

Maße 221 × 78 cm

Technik ölhaltige Malerei auf Holz (?)

Funktionszusammenhang linker Flügel der Werktagsseite eines Altarretabels

Inschrift/Beschriftung auf der dazugehörigen Mitteltafel: *Georgius Brunus pinxit*

Provenienz aus einer Kirche in Weert (NL)[705]

Aufbewahrungsort unbekannt

704 Ein Gregorius Brunus wird in Bucelins *Germania Topo-Chrono* genannt. Ob es sich um eine zufällige Namensgleichheit handelt oder um dieselbe Person, bedarf weitere Forschungen, vgl. Gabriel Bucelin: *Germania Topo-Chrono-Stemmato-Graphica Sacra Et Profana. In qua Brevi Compendio Multa distinctè explicantur,* Bd. 1 (1655), S. 15, Bd. 2 (1662), S. 56.

705 Hinweis aus dem RKD, Archiv, Mappe 800 Bartholomäus Spranger.

C 5 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Maße 27 × 21,8 cm

Datierung frühes 17. Jahrhundert

Technik ölhaltige Malerei, Lackfarben auf Holz[706]

Inschrift/Beschriftung Papiermarke auf der Rückseite: *„Wallraf-Richartz-Museum Gemälde-Inventar 1925 № 866"*

Papiermarken am Rahmen „866"; „Kopie nach B. Spraner [sic!] / Christus als Gärnter"

Erhaltungszustand kleine Retuschen, größerer Eingriff im rechten, oberen Bildfeld und Farbabrieb am rechten und linken Bildrand durch den Rahmenfalz.[707] Pentimenti: in der Unterzeichnung angelegter Daumen Maria Magdalenas auf dem Salbgefäß nicht mit ausgeführt; Verbräunung im ehemaligen Grün des Hintergrunds vermutet

Provenienz Aukt.-Kat. Lempertz 1939 (unverkauft); am 26./29.11.1940 vom Wallraf-Richartz-Museum von Lempertz gekauft; ebenfalls durch ein Schild auf dem Rahmen „Erworben 1940"

Aufbewahrungsort Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv.-Nr. WRM 866

Literatur Aukt.-Kat. Lempertz 1939, Lot. 737, S. 87, Taf. 66 („Nach diesem Gemälde existiert ein Kupferstich von Ägidius Sadeler"); Ausst.-Kat. Stuttgart 1946, Nr. 74, S. 32, (als Spranger); Verzeichnis Köln 1965, S. 161 (als Spranger); Heße/Schlagenhaufer 1986, S. 80 (Kopie nach Spranger); Ausst.-Kat. Sarasota 1972, S. 8 (fälschlich als andere Version 1); Ausst.-Kat. New York 2014, unter Nr. 59, S. 132 (fälschlich als Kopie des Gemäldes aus Bukarest)

706 Malerei sehr genau angelegt, gut vorgeplant, sparsam im Auftrag; Farbflächen durchgängig pigmentiert, Grenzen sind klar gesetzt; Malweise kann als genau, präzise beschrieben werden, quasi eine könnende Hand, Strukturen im Mantel aufgestuft. Ölfarbe, auch Verwendung von rotem Farblack unter dem Mikroskop erkennbar. Entgegen der älteren Literatur ist der Bildträger nicht Eichenholz, vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1946, Nr. 74, S. 32a; Verzeichnis Köln 1965, S. 161; Heße/Schlagenhaufer 1986, S. 80.

707 Wann die aufgeleimten Holzkeile und in Schwalbenschwänzen eingelassenen Schieber angebracht wurden, ist nicht auszumachen. Die Vermutung liegt jedoch nahe, dass dieser Eingriff zu den Verwerfungen der Tafel geführt hat. Vermutlich erfolgte dieser Eingriff bereits vor der Restaurierung 1941. Dabei wurde das Gemälde gereinigt und Retuschen vorgenommen. Weiterhin folgte 1964 eine rein ästhetische Restaurierung, siehe Bildakte WRM 866, Gemäldesammlung, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln.

C 6 gemalte Version nach dem Kupferstich

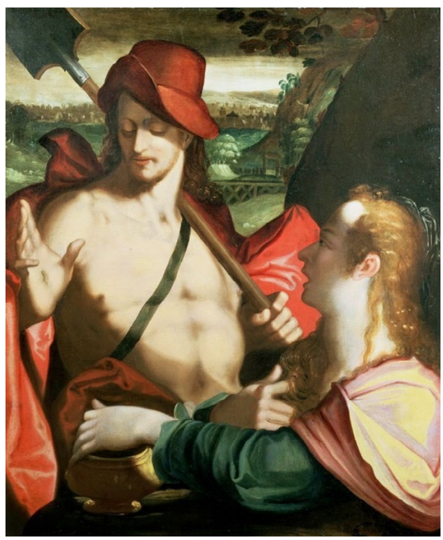
nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler



Maße 56 × 54 cm
Technik Malerei auf Leinwand
Provenienz 1919 in der Auktion bei Brunander
Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt
Literatur Aukt.-Kat. Cassirer 1919, Nr. 45, S. 15, Abb. 13

C 7 gemalte Version nach dem Kupferstich

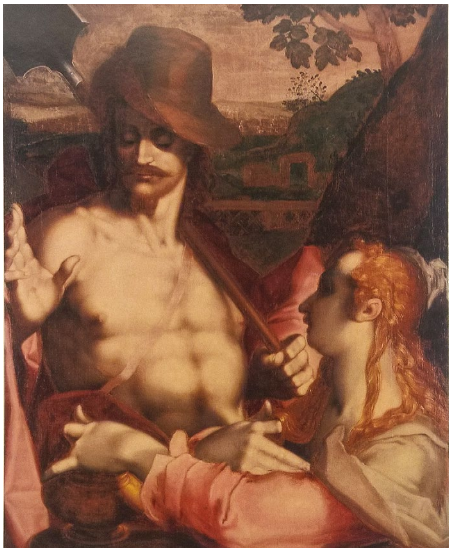
nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler
Gesicht von Jesus stark abgewandelt



Maße 119,3 × 96,5 cm
Datierung um/nach 1600
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Provenienz Nachdem das Werk wiederholt in der 2. Hälfte des 20. Jahrhundert zum Verkauf gestanden hatte, ist sein heutiger Standort nach einer Auktion bei Phillips in London 1988 nicht mehr nachvollziehbar.[708]
Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt
Literatur Aukt.-Kat. Koller 1969, Lot 2342; Aukt.-Kat. Dobiaschofsky 1980, S. 16, Lot 346, Taf. 17; Aukt.-Kat. Phillips London 1987, S. 39, Lot. 55 m. Abb.; Aukt.-Kat. Phillips London 1988, S. 56, Lot. 154 m. Abb.

708 Durch den Ankauf des Auktionshauses Phillips 2001 durch Bonhams und die wechselnden Besitzverhältnisse sind die Archivakten der früheren Käufe nicht mehr auffindbar. Das Bildmaterial wird von einer übergeordneten Firma verwaltet, die den Kontakt zu früheren Besitzern bzw. Käufern nicht herstellen konnte, Korrespondenz der Verfasserin mit Katja Sidim von Bridgeman Images, 19.09.2016.

C 8 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Maße 95,5 × 76,7/73,5 cm
Datierung um/nach 1600
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Provenienz Sir Archibald Flower, wohl bis zu seinem Tod 1950;[709] später David Daniels Sammlung; Auktion Sotheby's New York, 12. Januar 1989, Lot 17; Auktion Sotheby's London, 21.04.1993, Lot 255
Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt
Literatur Ausst.-Kat. Birmingham 1934, Nr. 279, S. 73 (als Spranger)

C 9 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Provenienz 1949 Kunstkandel *Die Insel* von Helmut Cetto, Worpswede[710]

709 Vgl. Kaines Smith (Hrsg.): *Commemorative Exhibition of the Art Treasures of the Midlands,* 7 Bde. Ausst.-Kat. City of Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham 1934, S. 73.
710 Hinweis durch eine Notiz in einer Bildakte, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. 866.

C 10 gemalte Version nach dem Kupferstich (ohne Abb.)

nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Maße 77 × 62 cm

Provenienz 1961 im Besitz von Herbert Rehms, Berlin-Schöneberg; Auktion L. Spik, Kissingen, 22.–23.5.1964, Lot. 137 (ist zurückgegangen)

C 11 vermutlich Zeichnung nach dem Kupferstich (ohne Abb.)

Aufbewahrungsort Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Inv.-Nr. 258[711]

Literatur Ausst.-Kat. New York 2014, S. 323 (unklar, welche sprangersche Bildidee hier wiederholt wurde)

C 12 Zeichnung nach dem Kupferstich (ohne Abb.)

nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Maße 27,0 × 22,0 cm

Datierung vermutlich 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Technik Tusche, lavierende Waschung auf Papier

Erhaltungszustand etwas fleckig, leicht berieben, ansonsten guter Zustand

Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt

Literatur Aukt.-Kat. Karl & Faber 1979, Lot. 108, S. 20, Taf. 12

711 Hinweis aus der Forschungsliteratur. Die Zeichnung konnte jedoch nicht gefunden werden.

C 13 Zeichnung nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler[712]

Maße 32,0 × 26,0 cm
Datierung 17. Jahrhundert
Technik Feder auf Papier

Aufbewahrungsort Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv.-Nr. Z 3765
Onlinesammlung, Permalink https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05708817

712 Die in der Datenbank des Rheinischen Bildarchivs angegebene Zuschreibung an Joachim von Sandrart d. Ä. ist dort weder begründet noch belegt.

C 14 Zeichnung nach dem Kupferstich



Schüler von Jan Muller
nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Maße 27,0 × 21,0 cm
Datierung 1588–1594
Technik Feder und braune Tusche über Vorzeichnungen in Grafit auf Papier
Provenienz Graf Karl Cobenzl (1712–1770), Wien/Brüssel (L. 2858b); von ihm erworben von Katherine II. für die Ermitage, St. Petersburg (L. 2061), 1768; übertragen ins Museum of Fine Arts (seit 1937 im Puschkin-Museum), 1930
Aufbewahrungsort Moskau, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin, Inv.-Nr. 7056
Literatur Köhne 1867, Nr. 217, S. 48 (als Hendrick Goltzius); Nevezhina 1974, Nr. 103 mit Abb. (als Hendrick Goltzius); Nevezjina et al. 1974, Nr. 103; Sadkov 2001, Nr. 295, S. 218–219 (als Jan Muller); Sadkov 2010, Nr. 374, S. 237–238 (Muller oder Schule Muller)

C 15 Zeichnung nach dem Kupferstich



Pieter van Schuppen (1627–1702)[713]
nach dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler

Maße 27,3 × 22,4 cm
Datierung um 1640
Technik Feder, braune Tinte auf Papier
Provenienz Prinz Eugen von Savoyen; Kaiserliche Hofbibliothek, Wien
Aufbewahrungsort Wien, Albertina, Inv.-Nr. 47691
Onlinesammlung, Permalink
https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[47691]&showtype=record
Literatur Turner 2018, S. 262

713 Zugeschrieben von Simon Turner, siehe Simon Turner: Drawings Imitating Prints: Pierre van Schuppen. In: *Print Quarterly* 35 (2018), H. 3, S. 259–269.

D Heilige Familie mit Johannes dem Täufer



D 1 Kupferstich



Jan I Sadeler
nach einer Bilderfindung von
Bartholomäus Spranger

Maße 25,5 × 17,9 cm
Datierung 1581
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung unten rechts im Bildfeld: *B. Sprangers Inu: / Sadl: fec. et exc: / cu.*[m] *gratia et priuil: Sac: Caes. M.*
Unter dem Bildfeld in drei Spalten: *Ecce senex, et uirgo Die Rectoris Olympi, / In genus humanum, munera laeta cenunt. // Hic Baptista sedes, Hic in complexibus almae / Matris, CHRISTE sedes, Biblia sacra docens: // Hoc circumfusi sacrum Paenana canini / Aligeri coetus, turbaq*[ue] *larga poli.*
Darunter die Widmung: *Illustri et Generoso D. D. Wolfgano Rumpf, Baroni in Wielros, Sac. Caes. M. Consil. et supremo cubiculi Praefecto, obseruantiae ergo Bartholomeus Spranger Inuent: D.D_ / Eidemq*[ue] *se Joannes Sadlerus Scalptor, perofficiose commendat* ∞ Ɖ LXXXI
Aufbewahrungsort hier Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1906–2737
Onlinesammlung, Permalink http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168483
Literatur Oberhuber 1958, Nr. O. S. 18, S. 274; Hollstein: Dutch 21 (1980), Nr. 300, S. 13; Ausst.-Kat. Padua 1992, Nr. 60, S. 66; Ausst.-Kat. Brüssel 1992, Nr. 35, S. 39; Strech 1996, Bd. 2, Nr. 60, S. 48–49; Beaujean et al. 2010, S. 326; Ausst.-Kat. Prag 2012, Nr. IV.5, S. 178; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 174, S. 284–285

D 1a seitenverkehrte Kopie nach dem Stich



Cornelis Cort (ca. 1533–1578)
seitenverkehrte Kopie nach Jan I Sadelers Kupferstich

Maße 26,5 × 19,1 cm (Blatt)
Datierung 1584
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung *B. Spranger Inv. C. Cort fe. / Ant. Carenzanus Exc. Romae 1584,* ansonsten wie oben

Aufbewahrungsort hier San Francisco, Fine Art Museum, Achenbach Foundation, Accession Number: 1963.30.12551
Onlinesammlung, Permalink https://art.famsf.org/cornelis-cort/holy-family-playing-and-singing-angels-19633012551
Literatur Hollstein: Dutch 5 (1951), Nr. 47a, S. 45; Oberhuber 1958, Nr. O. S. 18b, S. 274

D 1b seitenverkehrte Kopie des Kupferstichs



Publiziert in Genua von Giovanni Maria Variana
seitenverkehrte Stichkopie nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

Maße 26,7 × 18,3 cm
Datierung 1581
Technik Kupferstich, Wasserzeichen: Kompass
Inschrift/Beschriftung untere rechte Ecke: *Gio maria Variana formis Genuæ* ansonsten wie oben
Aufbewahrungsort London, British Museum, Inv.-Nr. 1974,0615.2[714]
Onlinesammlung, Permalink https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1974–0615–2
Literatur Hollstein: Dutch 5 (1951), Nr. 47, S. 45

D 1c seitenverkehrte Kopie des Kupferstichs (ohne Abb.)[715]

Alexandre Vallée (1558–1618)
Verkleinerte, seitenverkehrte Stichkopie nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

Maße 23,6 × 17,6 cm
Datierung 1592
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung im Bild links: *faict a Nancy par Alexandre valè 1592*
Literatur Le Blanc, Bd. 4 (1889), S. 89, Nr. 6; Oberhuber 1958, Nr. O. S. 18a, S. 274

714 Nicht identisch mit der gegenseitigen Kopie bei Hollstein: Dutch 21 (1980), Nr. 300, S. 134.
715 Abbildung im Auktionskatalog Galerie Bassenge, 98. Auktion: Druckgraphik, 24.11.2011, Lot 5803.

D 2 Miniaturmalerei nach dem Kupferstich

Abu'l Hasan Nadir al-Zaman
nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler



Maße 23,1 × 17 cm (Bild), 31,8 × 22,5 cm (Blatt)
Datierung 1600–1605
Technik Mischmedium auf Pergament
Inschrift/Beschriftung verso: bibliothekarische Inschrift unter dem Bildfeld in Arabisch, transkribiert: *'amal Nadir al-Zaman*
Ursprünglicher Kontext Buchmalerei
Provenienz über den Kunsthandel erworben
Aufbewahrungsort London, British Museum, Inv.-Nr. 2006,0422,0.1
Onlinesammlung, Permalink https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2006–0422–0-1
Literatur Ausst.-Kat. New York 2014, S. 284

D 3 gemalte Version nach dem Kupferstich

nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler



Maße 9 × 7 inch (22,8 × 17,8 cm)
Technik ölhaltige Malerei auf Kupfer
Provenienz Auktion Sotheby's Colonade, 19. November 1996: Old Master Paintings, Lot 106 (verkauft)
Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt

D 4 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler
Maße auf Galeriegröße gezogen

Maße 107 × 78 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Holz
Provenienz Sammlung des Kardinal Fesch in Rom; 1839 nach Ajaccio gebracht; 1842 Transaktion zwischen dem Comte de Survilliers (Joseph Bonaparte) und der Stadt Ajaccio

Aufbewahrungsort Ajaccio, Palais Fesch, Musée des Beaux Arts, Inv.-Nr. MFA 852.1.422
Onlinesammlung, Link https://www.musee-fesch.com/peintures-des-primitifs-et-de-la-renaissance/sainte-famille-avec-saint-jean-baptiste-et-deux-anges-10264
Literatur Ausst.-Kat. New York 2014, S. 285

D 5 gemalte Version nach dem Kupferstich

nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler
vereinfachte Wiedergabe der Vorlage, indem zwei Engel und das Kapitel am Boden weggelassen wurde



Maße 63,3 × 52,5 cm
Datierung nach 1581
Technik ölhaltige Malerei auf Holz (Eiche?)
Provenienz 1953 aus Krajské vlastivědné Muzeum in České Budějovice überführt[716]
Aufbewahrungsort Hluboká nad Vltavou, Alšová jihočeská galerie, Inv.-Nr. O 163
Literatur Bartilla 2009, Nr. 3, S. 32

D 6 gemalte Version nach dem Kupferstich

nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler



Maße 28,5 × 21 cm
Datierung frühes 17. Jahrhundert
Technik ölhaltige Malerei auf Pappelholz[717]
Erhaltungszustand rotbrauner Rückseitenanstrich; bei der Firnisabnahme 1952 wurden kleinere Farbausbrüche im gesamten Randbereich sichtbar; diese wurden in den 1960er-Jahren teilweise wegretuschiert; Verlust der Rotlasur am Mantel Josefs und am Rock Marias
Provenienz Vermächtnis M. von Metz-[…], Karlsruhe/Frankfurt am Main 1841
Aufbewahrungsort Mainz, Landesmuseum, Inv.-Nr. 402
Literatur Parthey 1863/1964, Bd. 2, S. 572, Nr. 8; Oberhuber 1958, Nr. 86, S. 24; Stukenbrock 1997, S. 448–449 mit älterer Literatur; Meijer 2011, S. 230, unter Nr. 877

716 Stefan Bartilla: *Flämische und Holländische Malerei vom 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert. Führer durch die Sammlung der Südböhmischen Aleš Galerie.* Hluboká nad Vltavou 2009, S. 32.
717 Ein einzelnes Brett, Faserrichtung senkrecht.

D 7 gemalte Version nach dem Kupferstich



vermutlich aus dem Kreis von Giovanni Angelo Dolce, nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

stark reduzierte Wiederholung mit Fokussierung auf die Familie; deutliche Anpassungen in der Architektur

Maße 120 × 92 cm

Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand

Zustand restauriert 1996 von C. Castallani (Bergamo)

Provenienz aus dem Kapuzinerinnenkonvent in Acceglio; nach der Auflösung des Konvents 1802 in die Confraternita dell'Annunziata überführt

Aufbewahrungsort Acceglio, Museo di Arte Sacra della Confraternita di Acceglio

Literatur Einaudi et al. 1998, Nr. 3, S. 90–91 Damiano 2001, S. 52; Meijer 2011, unter Nr. 877, S. 230 mit älterer Literatur; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 258 (Nennung als Kopie des Jan-Sadeler-Kupferstichs, keine anderen genannt)

D 8 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach einer Vorlage der seitenverkehrten Kupferstiche

Maße 24 × 18 cm

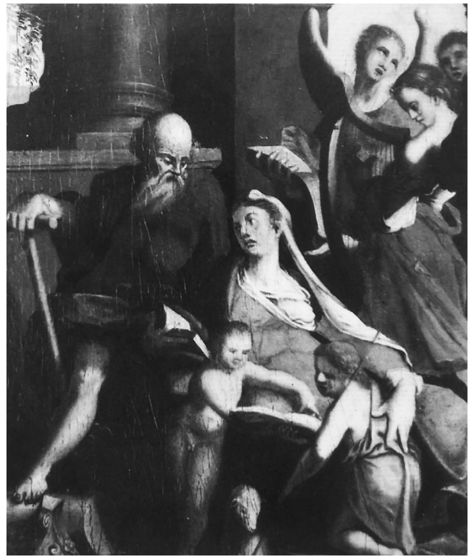
Technik ölhaltige Malerei auf Kupfer

Provenienz Auktion Dorotheum, 9. März 1993: Alte Meister, Lot 39 (einbehalten)

Aufbewahrungsort unbekannt

D 9 gemalte Version nach dem Kupferstich

nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler



Maße 22 × 18 cm
Datierung frühes 18. Jahrhundert
Technik ölhaltige Malerei auf Holz
Erhaltungszustand Holzmaserung drückt durch
Provenienz Auktion Dorotheum, 2. Juni 1993: Alte Meister, Lot 131 (einbehalten)
Aufbewahrungsort unbekannt

D 10 gemalte Version nach dem Kupferstich

nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler



Maße 21,5 × 17 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Kupfer
Provenienz Auktion Phillips London, 22. Februar 1994: Old Master Paintings and Drawings, Lot 101 (verkauft)
Aufbewahrungsort unbekannt

D 11 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

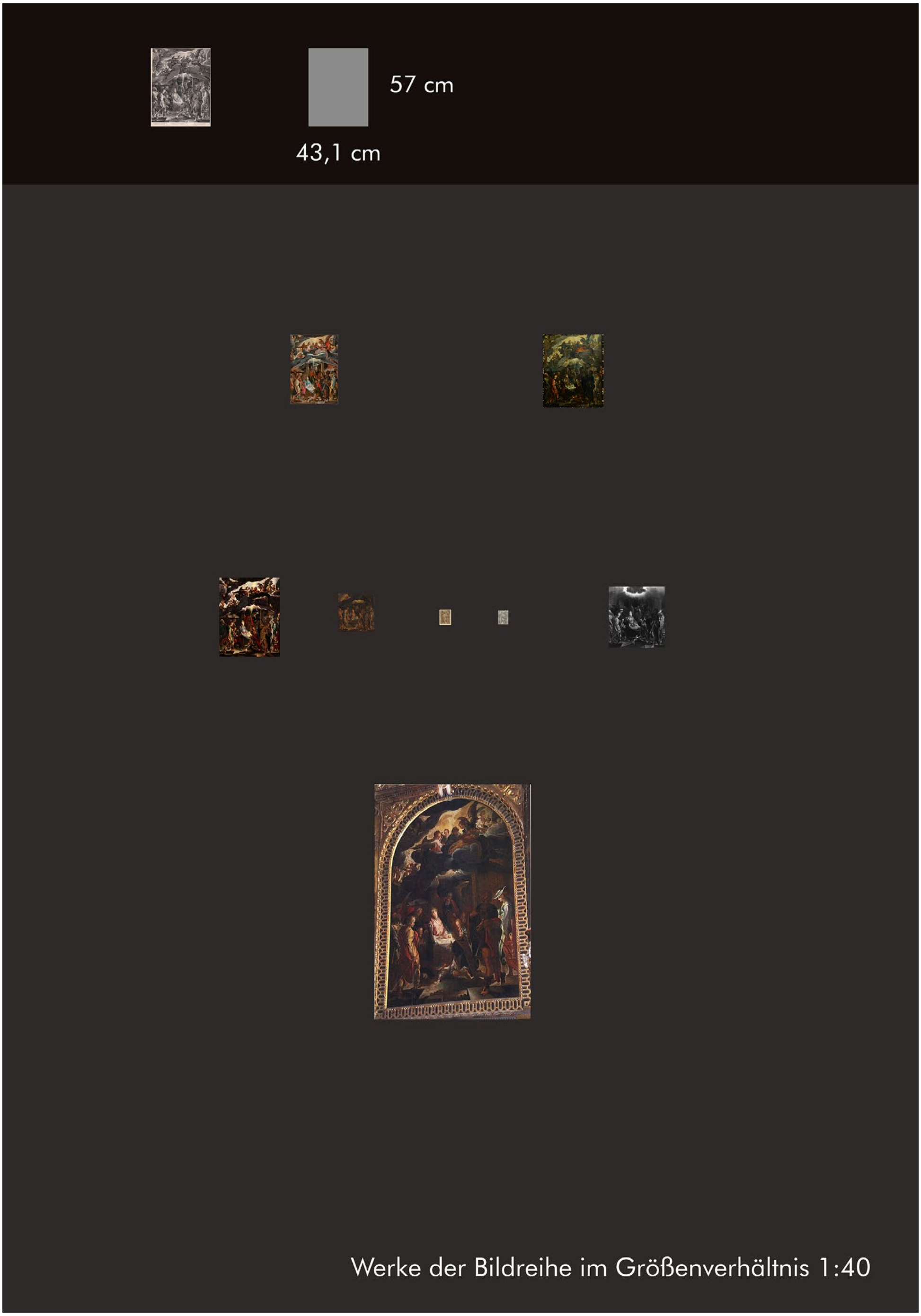
Maße 115 × 87 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Holz
Erhaltungszustand doubliert und parkettiert
Provenienz Auktion EVE – Estimations & Ventes aux Enchères, 7. Dezember 2012, Lot 53 (verkauft)
Aufbewahrungsort unbekannt

D 12 gemalte Version nach dem Kupferstich (ohne Abb.)

nach dem Kupferstich von Jan I Sadeler

Maße 21 × 17,5 cm
Provenienz Auktion Kunsthaus Lempertz, 14. Mai 1994, Auktion 701: Alte Kunst. Gemälde – Zeichnungen – Skulpturen, Lot 460 (verkauft)
Aufbewahrungsort unbekannt

E Anbetung der Hirten



Werke der Bildreihe im Größenverhältnis 1:40

E 1 Stich als Original



Jan Harmensz. Muller (Stecher),
Harmen Muller (Verleger),
nach einer Bilderfindung von Bartholomäus Spranger

Maße 57,0 × 43,1 cm (Druckplatte)
Datierung 1606
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung im Bildfeld: CVM PRIVIL. S.CAES. M.^{tis}
Unter dem Bildfeld mittig mit Widmung: *Illu. iro Domino Joanni Baruitio, utris*[que] *Juris Doctoi, Sacrae Caes.*^{ae} *Matis / Consiliario Imperiali, Aulico et intimo Secretario, Bart. Spranger Inuentor / et Joan. Muller Sculptor, obseruantiae et gratitudinis ergô. D. D. / cIↄ.I ↄc. VI*

Bildunterschrift: *Hei, mihi!, quò male suada rapit nos gratia fastûs? / Quid sumus? Ah! tandèm nos meminisse inuet. / Undè superbit homo, cuius conceptio culpa, Nasci piena, labor vita, nesse mori? // Ille Sator mundi, Proles aequaeua Parenti, / Cuius ad imperium flectitur omne genu: / Ille Opifex rerum, et summi Fabricator Olympi, / In stabulo abiectus paruulus, eccè1, iacet.*
Aufbewahrungsort Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-32.214
Onlinesammlung, Permalink http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.337216
Literatur Oberhuber 1958, Nr. 9, S. 194–195; Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, Nr. 317, S. 424 (Teréz Gerszi); Filedt Kok 1994, S. 256; Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 65, S. 179; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 223, S. 341

E 1a Probeabzug vor der Schrift (ohne Abb.)

Hirtengruppe unvollendet, überarbeitet in brauner Tinte mit Weißhöhung

Literatur Strech 1996, unter Nr. 38, S. 39

E 1b spätere Auflage (ohne Abb.)

Dancker Danckerts Excud. (Verleger)

Literatur Strech 1996, unter Nr. 38, S. 39

E 2 gemalte Version nach dem Kupferstich

Matthäus Gundelach
nach dem Kupferstich von Jan Muller



Maße 49,5 × 34,4 cm
Datierung nach 1606
Technik ölhaltige Malerei auf Holz (Buche)
Beschriftung auf der Rückseite Papiermarken mit alten Inventarnummern
Inschrift Monogramm unten mittig auf dem Stein: M. G.
Spruchband: *Gloria in excelsis deo* (Luk 2.14)
Erhaltungszustand guter Erhaltungszustand, jüngere Restaurierung
Provenienz erworben am 1.04.1808 von Graf Georg Franz August Burquoy (1781–1851); an die OSVPU entliehen und schließlich an die Gräfin Gabriela Buquoy 1852 zurückgegeben; 1912 in der Sammlung des Grafen Buquoy in Prag nachweisbar; wird am 23.8.1945 aus Schloß Rožmberk (Rosenberg) in die Nationalgalerie in Prag überführt[718]
Aufbewahrungsort Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. DO 4577[719]
Literatur Bergner 1911, S. 188, Abb. 84 (bereits als Gundelach); Ausst.-Kat. Prag 1912, Nr. 44, S. 41; Bender 1981, Nr. GA 1, S. 157–158 (als Pendant zu einer *Anbetung der Könige* von Gundelach, diese verschollen); DaCosta Kaufmann: École 1985, Nr. 5.1, S. 11; Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, Nr. 120, S. 230 m. Abb. (Jürgen Zimmer); Fučíková: Residenz 1997, S. 85, Abb. S. 55; Ausst.-Kat. Prag [engl. Großband] 1997, Nr. IV.196; Fučíková: Bemerkungen 1998, S. 180; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 341, unter Nr. 223; Sošková Jandlová 2015, Nr. 41, S. 67

718 Bender 1981, S. 158; Martina Sošková Jandlová: *German and Austrian Paintings of the 17th Century* (= Národní Galerie Praha, Sbírka Starého Umění: Illustrated Summary Catalogues of the Collection of Old Masters, Bd. 2,3). Prag 2015, S. 41.
719 Ältere Inv.-Nr. Z 1263.

E 3 gemalte Version nach dem Kupferstich



von Gundelach abgeschrieben, nach dem Kupferstich von Jan Muller

In der Farbigkeit unterscheidet sich das Gemälde von Gundelachs signierter Version (Nr. E 2). Noch dazu fehlt das dort eingefügte Schriftband, welches eine Abweichung vom Stich darstellt. Auch wenn die Malweise, sofern sie unter dem dunklen Firnis erkennbar ist, qualitätvoll ist, sprechen die Beobachtungen eher gegen Gundelach als Maler.

Maße 53 × 43,5 cm
Datierung um 1620[720]
Technik ölhaltige Malerei
Erhaltungszustand starkes Craquelé, nachgedunkelter Firnis
Provenienz Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. O 7380 (laut Bender in einem Depot)
Aufbewahrungsort Prag, Kloster Strahov
Literatur Bender 1981, Nr. GA1a, S. 159; Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, unter Nr. 120, S. 230 (Jürgen Zimmer); Ausst.-Kat. New York 2014, S. 341, unter Nr. 223 (unbestimmt als „paintings“ bezeichnet)

720 Die Datierung ist nicht eindeutig. Laut Elisabeth Bender könnte es sowohl aus dem 17. Jahrhundert als auch aus dem 18. Jahrhundert sein. Nach der Begutachtung des Gemäldes wird die frühere Datierung angesetzt.

E 4 gemalte Version nach dem Kupferstich



ehemals Gundelach zugeschrieben, nach dem Stich von Jan Muller

In der Farbigkeit unterscheidet sich das Gemälde von Gundelachs signierter Version (Nr. E 2). Noch dazu fehlt das dort eingefügte Schriftband, welches eine Abweichung vom Stich darstellt. Die bei Fučíková diskutierte Ähnlichkeit zu Nr. E 2 ist von der Hand zu weisen.

Maße 57,5 × 45 cm

Datierung frühes 17. Jahrhundert

Technik ölhaltige Malerei auf Kupfer

Provenienz ehemals italienischer Privatbesitz; Auktion Hampel Fine Art, 28. März 2014: Gemälde 16.–18. Jahrhundert, Lot 1036 mit Abb.

Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt

Literatur Fučíková: Bemerkungen 1998, S. 179, Abb. 5, S. 180, Anm. 25, S. 183; Šošková Jandlová 2015, S. 67 (Nennung)

E 5 gemalte Version nach Teilen des Kupferstichs



nach dem Kupferstich von Jan Muller mit veränderten Maßverhältnissen, kleiner als der Stich

Maße 26,3 × 25 cm

Datierung vermutlich 18. Jahrhundert

Technik ölhaltige Malerei auf Kupfer

Provenienz 1915 auf einer Prager Auktion erworben

Aufbewahrungsort Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. O 1170

Literatur Bender 1981, GA1 b, S. 159; Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, unter Nr. 120, S. 230 (Nennung); Ausst.-Kat. New York 2014, S. 341, unter Nr. 223 (unbestimmt als „paintings“ bezeichnet); Šošková Jandlová 2015, S. 67 (als Kopie des Gemäldes Gundelachs)

E 6 Zeichnung nach dem Kupferstich



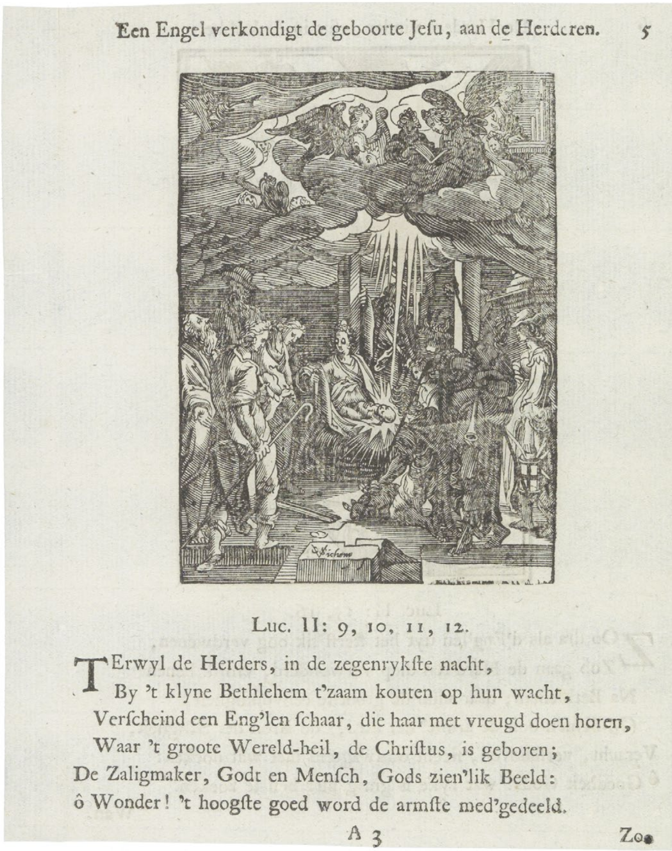
nach dem Kupferstich von Jan Muller[721]

Maße 10,1 × 7,4 cm
Datierung nach 1606
Technik Feder in Schwarz und Braun, laviert auf Papier
Provenienz Herzog Albert von Sachsen-Teschen (Lugt 174)
Aufbewahrungsort Wien, Albertina, Inv.-Nr. 13260

Onlinesammlung, Permalink https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[13260]&showtype=record
Literatur Benesch 1928, Nr. 283a; Oberhuber 1958, Nr. 54, S. 255; Bender 1981, S. 158; Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 2, unter Nr. 120, S. 230–231 (Jürgen Zimmer); Ausst.-Kat. New York 2014, S. 353

721 Galt lange Zeit als Vorzeichnung für den Stich. Allerdings stimmt die Größe nicht und die Darstellung ist seitengleich. Die Zeichnung wurde auch von Metzler abgeschrieben.

E 7 Illustrationsdruck nach dem Kupferstich



Een Engel verkondigt de geboorte Jeſu, aan de Herderen. 5

Luc. II: 9, 10, 11, 12.

TErwyl de Herders, in de zegenrykſte nacht,
By 't klyne Bethlehem t'zaam kouten op hun wacht,
Verſcheind een Eng'len ſchaar, die haar met vreugd doen horen,
Waar 't groote Wereld-heil, de Chriſtus, is geboren;
De Zaligmaker, Godt en Menſch, Gods zien'lik Beeld:
ô Wonder! 't hoogſte goed word de armſte med'gedeeld.

A 3 Zo

Christoffel van Sichem II oder
Christoffel van Sichem III
nach dem Kupferstich von Jan Muller

Maße 11,2 × 7,5 cm (Bild), 16,8 × 13,3 cm (Druckplatte)
Datierung 1628–1648 oder 1740
Technik Kupferstich
Beschriftung unten im Bildfeld: *C V S* [ligiert] *ichem*

Ursprünglicher Kontext Der Druck war eine Illustration in *Bybels Lusthof*. Amsterdam, J. Klooster, 1740, und wurde für die Ausgabe von P. J. Paets aus Amsterdam erstellt, die in den Jahren von 1629 bis 1648 erschienen ist.
Aufbewahrungsort hier Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-2015–17–86–2(R)
Onlinesammlung, Permalink http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.591034
Literatur Hollstein: Dutch 27 (1983), S. 49; Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Nr. 65, S. 179

E 8 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan Muller

Komposition wirkt in der Höhe gestaucht, da die obere Bildfläche mit dem himmlischen Personal weggelassen wurde.

Maße 44,5 × 41,5 cm

Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand

Provenienz Auktion Sotheby's London, 31.10.1990, Lot 23

Aufbewahrungsort unbekannt

E 9 gemalte Version nach dem Kupferstich (ohne Abb.)

Nicolas de Lewnach
nach Stich oder Gemälde

Maße 15,1 × 11,5

Datierung 1622

Technik ölhaltige Malerei auf Kupfer

Provenienz 1997 war das Gemälde an die Národní Galerie in Prag entliehen (Nr. VO 202); Auktion Dorotheum Prag, 16. September 2006; Auktion Dorotheum Prag, 4. März 2007, Lot 3

Aufbewahrungsort Privatbesitz, Prag

Literatur Sošková Jandlová 2015, S. 67

E 10 Altarblatt nach dem Kupferstich

wohl Hans von Thurn[722]
nach dem Kupferstich von Jan Muller

Datierung 1624 oder 1674 (schwer lesbar)
Maße 170 × 115 cm
Material ölhalige Malerei auf Holz
Ursprünglicher Kontext Der Altar stand ursprünglich an einem Pfeiler nach Osten ausgerichtet. Die dortigen Altäre wurden 1752 abgetragen und einige von ihnen an den Seitenschiffwänden wieder aufgebaut.
Aufbewahrungsort Seitenaltar bzw. Krippenaltar, Probstei- und Hauptpfarre Maria Himmelfahrt, Wiener Neustadt[723]
Literatur Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, unter Bd. 1, Nr. 120, S. 230–231 (Jürgen Zimmer); Šošková Jandlová 2015, S. 67 (als Kopie des Gundelach Gemäldes)



E 11 gemalte Version nach dem Kupferstich (ohne Abb.)

nach dem Kupferstich
von Jan Muller

Aufbewahrungsort Naumburg, Wenzelskirche
Provenienz im 19. Jahrhundert für die Wenzelskirche angekauft
Literatur Harsen 1976, S. 21, Abb. S. 30; Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, Nr. 120, S. 230–231 (Jürgen Zimmer)

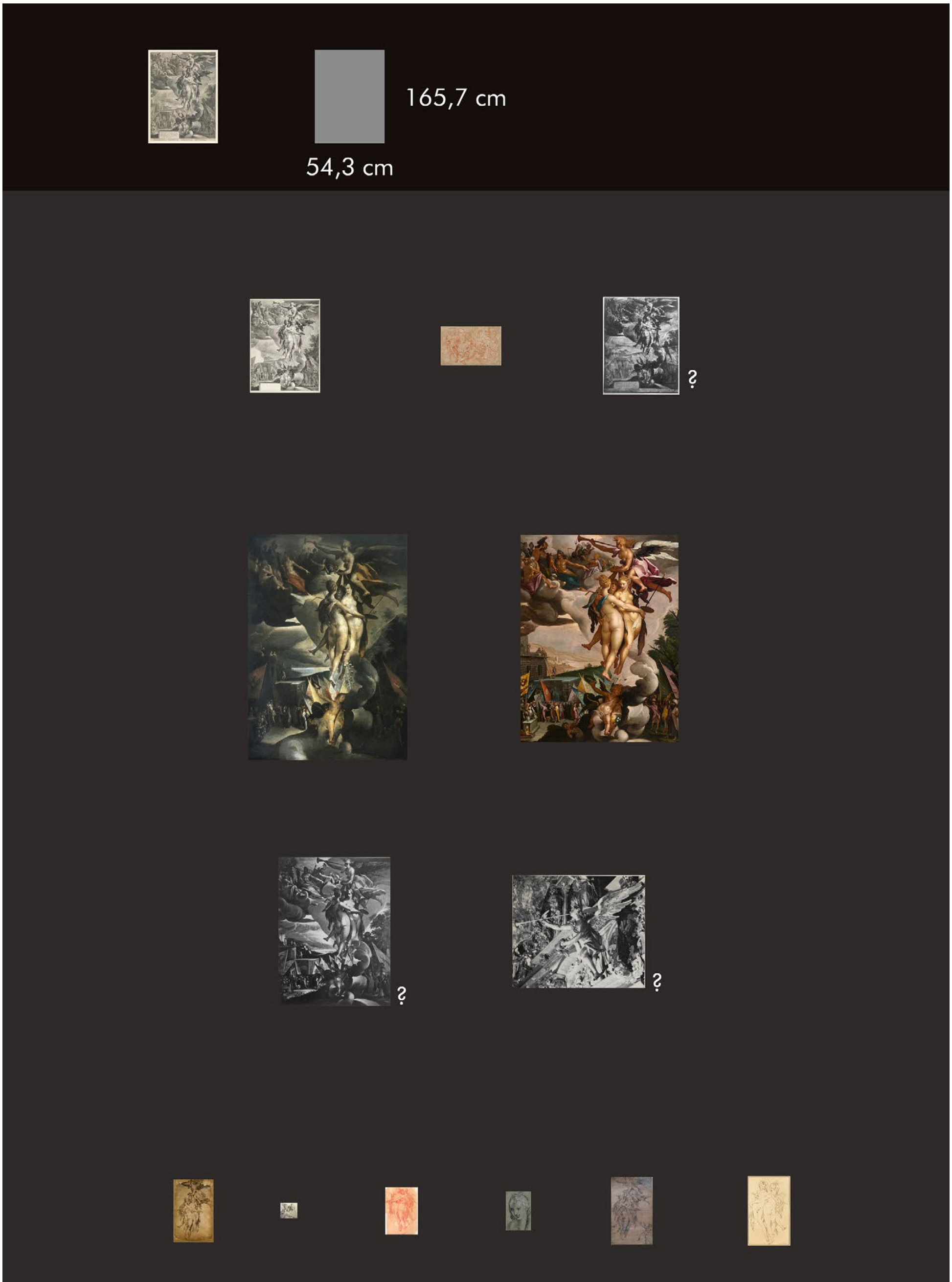
E 12 gemalte Version nach dem Kupferstich (ohne Abb.)[724]

Matthäus Gundelach
nach dem Kupferstich
von Jan Muller

Maße 63,5 × 44,5 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Holz
Provenienz Ader Picard Tajan, Nouveau Drouot Paris, 15. Dezember 1986, Lot 150
Aufbewahrungsort unbekannt
Literatur Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, Nr. 120, S. 230–231 (Jürgen Zimmer); Šošková Jandlová 2015, S. 67

722 Die Zuschreibung konnte nicht verifiziert werden.
723 Jedoch nur vermutlich, da das Werk nicht gefunden werden konnte. Bei Georg Dehio wird lediglich eine *Anbetung der Hirten* erwähnt. Der Altar passt aber auch zu der von Zimmer zur Diskussion gestellten Theorie.
724 Konnte nicht aufgefunden werden und wurde als Hinweis aus der Literatur hier mit aufgeführt.

F Fama führt die Künste in den Olymp



Werke der Bildreihe im Größenverhältnis 1:40

F 1 Kupferstich von Jan Muller



Jan Harmensz. Muller (Stecher), Harmen Muller (Verleger) nach einer Bilderfindung von Bartholomäus Spranger

Maße 65,7 × 54,3 cm
Datierung 1597
Technik Kupferstich auf 2 Platten

Inschrift Widmung auf einer Tafel: *Amplissimis prudentissimisque Reip. Antwerpien. Consulibus et / Senatoribus, Dominis et Patronis suis plurimum colendis / quo ergo Patriam et pueritiae suae altricem et Artium / liberalium cultricem, aliquo modo gratum memoremque / se praestet, Bartholomeus Spranger. S.*[acrae] *C.*[aesareae] *M.*[aiestatis] *Pictor et / Senatus deditissimus Cliens dicat consecratque.*

<I>. I>.X.<VII. / Joannes Mullerus sculpsit. [725]
Oberhalb der Tafel im Bild: *B. Sprangers inven.* [it]

Bildunterschrift *Postquam Barbaries tractus populeta fecaris / Florentes Asiae, florentesque Helladis oras, / Africam et ardentem, magnam Europaeque potentis // Inuasit partem, multo truculentior ausu: / Pictura, artifice Sculpuraque culta lysippo, / Archi que Tectura, ultu praecone veustae // Tres Nymphae, Comites individuaeque Sorores, / Contemptae prorsus, per nuber Palladis almae / Se suasu profugae seruant: quas propria Fama / Detinet, ac afflans Zephyrus, dum paret Amori, / Aura sustentat, donec diro hoste fugato. / Auspcijs Iouis ontieant suo pristina Regna.* [726]

Aufbewahrungsort hier New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 57.581.69 (3. Version)

Onlinesammlung, Permalink https://www.metmuseum.org/art/collection/search/374025

Literatur Diez 1909/1910, S. 132, Abb. 25; Chytil 1919; Niederstein 1931, S. 17–18; Niederstein 1937; Oberhuber 1958, Nr. St. 73, S. 290; Larsson 1967, S. 50; Ausst.-Kat. Berlin 1979, Nr. 20, S. 33–34; Henning 1987, Nr. C 9, S. 196; Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 2, Nr. 675, S. 197–198 (Lubomír Konečný); Filedt Kok 1994, S. 248–249; Mertens 1994, S. 230; Strech 1996, Nr. 48, S. 37–39; Ausst.-Kat. Prag [engl. Großband] 1997, Nr. I/328, S. 103 (Lubomír Konečný); Kotková 1999, S. 110, unter Nr. 76; Reitz 2009, S. 43–44; Šroněk 2002, S. 21; Ausst.-Kat. Ne York 2014, Nr. 210, S. 323–325; Reitz: Discordia 2015, S. 405–406

---

725 Strech 1996, Bd. 2, S. 37–38: „An die Konsuln und Senatoren, an die höchst ehrenwerten Herren und Patrone: Das bedeutende und weise *REIP: (???)* [sic!] Antwerpen erweist sich also als Vaterland, seiner Jugend einer Amme, den in jeder Hinsicht willkommen, niemals vergessenen freien Künsten eine Beschützerin. B. Spranger, Kammermaler seiner kaiserlichen Majestät und ergebenster Diener des Senats [von Antwerpen] verkündet dies feierlich und weiht [dem Senat dieses Werk]."

726 Deutsche Übersetzung von Mielke, siehe Ausst.-Kat. Berlin 1979, S. 33: „Nachdem die Barbarei die blühenden Landstriche des fruchtbaren Asien verwüstet hat und die blühenden Küsten Griechenlands, drang sie auch in Afrika und das in Flammen aufgehende große Gebiet des mächtigen Europa ein, besonders schrecklich durch ihre große Angriffslust: jetzt retten sich die Malerei, die Bildhauerei, einst gepflegt vom kunstreichen Lysipp, und die Architektur prächtigen Aussehens, die drei lieblichen Nymphen, Gefährtinnen und untrennbare Schwestern, die jetzt so ganz Verachteten, sie retten sich flüchtend durch die Wolken auf Rat der hilfreichen Pallas: Fama selbst hält sie fest und der wehende Zephyr, indem er Amor gehorcht, bläst sie im Lufthauch empor, bis sie nach der Flucht des grausamen Feindes, gemäß dem Willen des Zeus, ihre frühere Herrschaft wiedererhalten."

F 1a Probedruck



Gruppe links unvollendet, vor der Schrift

Maße 46,8 × 51,0 cm
Datierung 1597
Technik Kupferstich

Beschriftung ohne spätere Inschrift
Aufbewahrungsort Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-32.218
Literatur Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 76, 2(3), S. 206

F 1b Probedruck (ohne Abb.)

Adler ergänzt, ansonsten unvollendet
Amsterdam: überarbeitet mit Pinsel und grauer Tinte
London: überarbeitet mit Feder, in roter und schwarzer Kreide, insbesondere auf Wappenfahnen mit Bleiweiß

Literatur Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 76, II, S. 206

F 1c Neudruck (ohne Abb.)

Maße 67,8 × 50,1 cm
Datierung um 1619
Technik Kupferstich auf 2 Platten

Literatur Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 76 3(3), S. 209

F 1d spätere Auflage (ohne Abb.)

Nicolaes Visscher 1682, fol 7

Literatur Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 76 3(3), S. 209

F 1e spätere Auflage (ohne Abb.)

Ger Valk exc.

F 1f Stichkopie (ohne Abb.)

identisches Format wie F 1a

Gegensinnig, Widmung an Marcello Vestri Barbiani; laut Nagler ist das Wappen auf dem Schild des Engels abgeändert.

Stecher Johannes Turpinus[727]

Literatur Nagler, 19 (1849), S. 167–167, Werk 10

727 Johannes und Philippus Turpinus, um 1599 in Rom tätig, vgl. Nagler, Bd. 19 (1849), S. 167–167.

F 2 Figurengruppe auf einem Studienblatt



Die Zuschreibung des Studienblatts an Bartholomäus Spranger ist umstritten.

Maße 27,5 × 42,9 cm
Technik Rötel, Weißhöhung, teilweise oxydiert auf Papier
Erhaltungszustand Knick in der Mitte[728]
Aufbewahrungsort München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 2195
Literatur Weihrauch 1938; Oberhuber 1958, Nr. Z 37, S. 252 (Zuschreibung bestätigt), S. 290, unter Nr. St. 73; Ausst.-Kat. München 1989, Nr. 65, S. 81–82; Ausst.-Kat. Prag [engl. Großband] 1997, Nr. (1/275); Filedt Kok 1994, S. 248, Anm. 58 (bezweifelt mit DaCosta Kaufmann die Zuschreibung); Fučíková: Schicksal 1998, S. 179; Kotková 1999, S. 110, unter Nr. 76; Reitz 2009, S. 43–44; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 351 (abgeschrieben); Reitz: Discordia 2015, S. 406–410 (Zweifel an der Zuschreibung, aber Indiz für Studienzeit in Italien)

F 3 Faksimileradierung (ohne Abb.)[729]

Faksimileradierung
Wohl nach der Vorzeichnung Sprangers für den Stich entstanden

Literatur Oberhuber 1958, Nr. St. 74, S. 291

728 Ob dieser, wie Metzler vermutet, von einer ehemaligen Bindung in einem Studienbuch stammt, kann nicht bestätigt werden, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, S. 351.
729 Konnte nicht aufgefunden werden und wurde als Hinweis aus der Literatur hier mit aufgeführt.

F 4 gemalte Version nach dem Kupferstich



evtl. Bartholomäus Spranger
Hinweis auf die Zeichnung aus dem RKD-Archiv

Technik Feder und Pinsel auf Papier
Inschrift/Beschriftung [von dem Foto nicht entzifferbar]
Erhaltungszustand starke Faltspuren, wellen, evtl. geklebt (nach Foto)
Provenienz 1974 in der Kunsthandlung Fritz Gurlitt[730]
Aufbewahrungsort unbekannt

730 Hinweis auf der Rückseite einer Fotografie, RKD, Schuber 800, Bartholomeus Spranger (i): Rückseite in Bleistift: *Gleichsinning mit Mullers Stich (abgeb. Wien S. 127), daher verdächtig, Kopie? Spranger?* [W. Stechow], Rückseite Stempel Kunsthandlung Kurtlich und „Legaat W. Stechow 1974".

F 5 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan Muller
Wappen erinnert an den doppelköpfigen Adler

Maße 158 × 113 cm
Datierung nach 1597
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Provenienz 1915 als Geschenk von Eleonora Dotzauerová an die Národní Galerie (Nationalgalerie) übergeben

Aufbewahrungsort Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. O 1166
Literatur Chytil 1919, S. 7–9, 59–60 (als Spranger); Preiss 1974, S. 148, 327; Henning 1987, Nr. C9, S. 196; Ausst.-Kat. Prag [Sekyrka] 1997, Nr. 3.25, S. 97–98 (als Kopie); Kotková 1999, Nr. 76, S. 110; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 325, unter Nr. 210

F 6 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan Muller
Hinzufügung eines Hybridwesens links von dem Amor-Zephir; Farbigkeit für den Prager Hof untypisch, vermutlich in Frankreich entstanden; Wappen erinnert an Malerzunft

Maße 144,5 × 110,5 cm
Datierung 17. Jahrhundert
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Provenienz 1900 angekauft
Aufbewahrungsort Grenoble, Musée de Grenoble, Inv.-Nr. MG 1235

Onlinesammlung, Permalink https://www.navigart.fr/grenoble-collections/#/artwork/60000000004587
Literatur Bernard 1901, Nr. 514 (unbekannt, niederländische Schule, 17. Jh.); Poisson 1963, S. 34–35 (Kopie nach Spranger); Ausst.-Kat. Dijon 1983, Nr. 4, S. 37 (Kopie nach Stich); Destot 1994, S. 151 (mit älterer Literatur); Mertens 1994, S. 230; Kotková 1999, Nr. 76, S. 110; Šroněk 2002, S. 21

F 7 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich oder einer Version von Jan Muller

Aufbewahrungsort Château de Chenonceaux, Le Cabinet vert

Literatur Revue du Louvre, Nr. 1, 1963

F 8 Adaption einer Figur



Posaunenengeln nach dem Kupferstich von Jan Muller

Technik Skulptur
Aufbewahrungsort Schloss Bückeburg, Kapelle, Westwand
Literatur Habich 1969, S. 131, Abb. 41c

F 9 Rötelzeichnung der Figurengruppe[731]



nach dem Kupferstich von Jan Muller

Maße 47,0 × 30,5 cm
Technik Rötel auf Papier
Inschrift/Beschriftung untere rechte Ecke: *B. Spranger / Vede grande stampa* / […]
Erhaltungszustand geknickt und Blatt stark eingerissen
Provenienz Auktion Finearte, Mailand, 21.04.1975, Lot 80; Auktion Finearte, Mailand, 22.03.1999, Lot 45
Aufbewahrungsort unbekannt

731 Hinweis auf die Zeichnung durch das RKD Archiv, https://rkd.nl/explore/images/22502.

F 10 Stichnachzeichnung

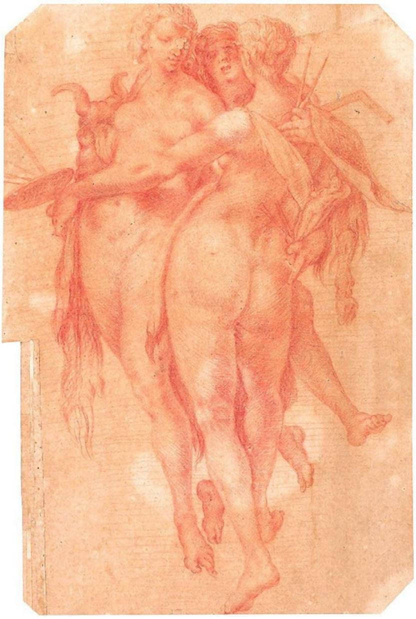


Teilstudie der Hauptfigurengruppen nach dem Kupferstich von Jan Muller

Maße 11,7 × 13,4 cm
Datierung nach 1597
Technik Feder mit brauner Tusche auf Pergament

Inschrift/Beschriftung Inschrift aus dem 18. Jahrhundert: *Di Henigo Golzio*
Provenienz um 1970 bei John Hardy, London; um 1980 bei Mia Weiner, New York; 1985 von Arkansas angekauft
Aufbewahrungsort Little Rock, Arkansas, Arkansas Art Center, The Arkansas Arts Center Foundation Collection, Inv.-Nr. 1985, 85.068
Literatur Dunbar et al. 2012, Nr. 36, S. 59–60

F 11 Rötelzeichnung



nach dem Kupferstich von Jan Muller

Maße 33,0 × 22,0 cm
Technik Rötel auf Papier
Provenienz Sammlung Nazarieff, Genf; Auktion Koller, Zürich, 27.03.2009: Alte Meister, 19. Jahrhundert Bücher, Drucke und Zeichnungen, Lot 3425
Aufbewahrungsort unbekannt

F 12 Stichnachzeichnung



nach dem Kupferstich von Jan Muller

Maße 27,2 × 17,8 cm
Technik Feder in Braun, weiß gehöht auf Papier
Aufbewahrungsort Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 919
Literatur Ketelsen et al. 2011, Nr. C 7915, S. 333, 369

F 13 Figurenstudium



Studie der Hauptfiguren
nach dem Kupferstich von Jan Muller

Maße 47,7 × 29,3 cm
Technik Feder, laviert auf Papier
Aufbewahrungsort Prag, Národní Galerie, Zeichnungssammlung, Inv.-Nr. K 1288
Provenienz aus der Sammlung von Baron Vojtěch Lanna
Literatur Ausst.-Kat. Prag 1996, Nr. 589

F 14 Radierung mit Figurengruppen

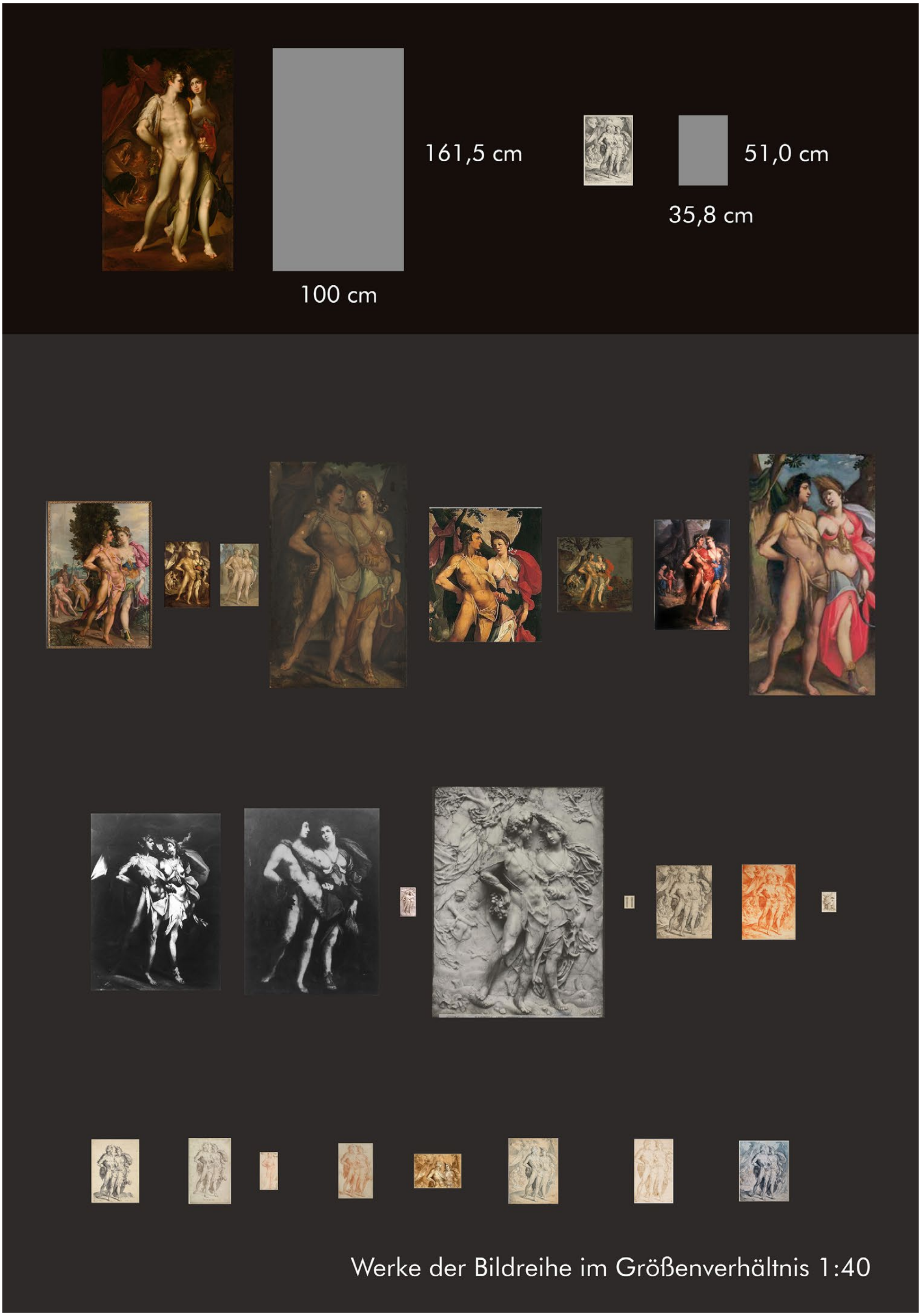


Johann Gottlieb Prestel (1739–1808)
nach dem Kupferstich von Jan Muller

Maße 48,7 × 33,5 cm
Datierung 1782
Technik Radierung

Inschrift/Beschriftung unten rechts: *M. C. Pestel St. 1782*
Aufbewahrungsort Washington D. C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Inv.-Nr. 1948.11.271
Onlinesammlung, Permalink https://www.nga.gov/collection/art-object-page.34916.html

G Sine Cerere et Bacchus friget Venus



Werke der Bildreihe im Größenverhältnis 1:40

G 1 Gemälde für die kaiserliche Galerie



Bartholomäus Spranger

Maße 161,5 × 100 cm ohne Rahmen, 175,5 × 110 × 7 cm mit Rahmen
Datierung 1590
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Inschrift/Beschriftung B. SPRANGERS ANT.*us F.t 1590*[732]
Provenienz aus Kunstkammer Rudolfs II., erwähnt in Prager Inventar 1621 Nr. 981
Aufbewahrungsort Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, GG 2435

Onlinesammlung, Permalink www.khm.at/de/object/14cfdb59b5/
Literatur Mechel 1783, S. 266; Diez 1909/1910, S. 118; Oberhuber 1958, S. 141–145, Nr. G 66, S. 235; Schnackenburg 1970, S. 143–144; DaCosta Kaufmann: École 1985, Nr. 20.47, S. 302; Henning 1987, Nr. A 35, S. 184–185; DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 20.47, S. 264; Ausst.-Kat. Essen / Wien 1988, Nr. 156, S. 277–278 (Eliška Fučíková); Ausst.-Kat. Parma / Wien 2003, Nr. 3.4.4, S. 390–391; Renger 2006, S. 194; Larsson 2012, S. 66; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 56, S. 126–128

732 Heute nicht mehr lesbar, vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 265.

G 2 Kupferstich von Jan Muller



Jan Muller, herausgegeben von Harmen Muller nach einer heute unbekannten Vorzeichnung von Bartholomäus Spranger

Maße 51,0 × 35,8 cm
Datierung um 1597
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung unten rechts: *Bart. / Sprangers. Ant.*[verp]*us inuentor/ Johan Muller sculpsit / Harman. Muller. excud. Amsterd.*
Bildunterschrift: *Ah, Venus, extincto quid friges membra calore, / Quid friges artus, Pusio parue, tuos? // Scilicet iniecto Bacchusq*[ue] *Ceresq*[ue] *rigore / Affugiunt: qui vos suscitet, ardor abest.* mittig: SINE CERES ET BACCHO FRIGET VENUS[733]
Aufbewahrungsort hier Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-32.207A
Onlinesammlung, Permalink http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.345129

733 Übersetzung von Mielke, siehe Ausst.-Kat. Berlin 1979, S. 31: „Ach Venus, was frierst Du am ganze Körper, wenn das Feuer gelöscht ist? Was frieren Deine Glieder, kleiner Knabe? Natürlich, Bacchus und Ceres entfliehen, es kommt Kälte auf: wenn man Euch vertreibt, verschwindet die Liebesglut."

Literatur Oberhuber 1958, Nr. 72, S. 290; Ausst.-Kat. Berlin 1979, Nr. 14; Kocks 1979, S. 121; Ausst.-Kat. Berlin 1979, Nr. 14, S. 31; DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 265, unter Nr. 20.48, 20.49 (Stich nach Wiener Gemälde H1); Filedt Kok 1994, S. 250, 372; Filedt Kok 1995, Nr. B 74, S. 20; Strech 1996, Bd. 2, Nr. 46, S. 35–36; Ausst.-Kat. Prag [engl. Großband] 1997, Nr. I.329, S. 457 (Lubomír Konečný); Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 74, S. 202; Ausst.-Kat. München 2001, Nr. G 41, S. 310 (Konrad Renger); Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 191, S. 304; Ausst.-Kat. Bukarest 2015, Nr. 48, S. 150–151

G 2a Probedruck mit Korrekturen (ohne Abb.)

Technik Kupferstich

Literatur Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Nr. 74 II, S. 202

G 2b Probedruck ohne Beschriftung (ohne Abb.)

Technik Kupferstich

Literatur Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Nr. 74 I, S. 202

G 2c neue Auflage (ohne Abb.)

Technik Kupferstich

Beschriftung mit veränderter Herausgeberadresse: *Cornelus Danckerts Excudit.*

Literatur Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Nr. 74, III, S. 202

G 2d vermutlich Neuauflage (ohne Abb.)

Beschriftung
mit veränderter Herausgeberadresse: *J. Tangena excud.*

Technik Kupferstich

Literatur Kocks 1979, S. 131, Anm. 44; Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Nr. 74 III, S. 202

G 2e Kopie des Stichs



Raffaelo Guidi[734]

Maße 47,1 × 34,9 cm
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung in der 1. Auflage: *Bart. Spranges invento, Raffaelo guidi fecit.* In der 2. Auflage: *Io. Antonij de Paolis for. Romae*

Aufbewahrungsort hier Bergamo, Accademia Carrara, Inv.-Nr. 3251
Onlinesammlung, Permalink http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/C0100–00399/
Literatur Oberhuber 1958, Nr. 72a, S. 290; Kocks 1979, S. 131, Anm. 44; Strech 1996, Bd. 2, Nr. 46a, S. 36

G 2f seitenverkehrte, verkleinerte Kopie des Stichs (ohne Abb.)

Maße 21,1–21,5 × 14,2 cm
Technik Kupferstich
Aufbewahrungsort Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris, ohne Angabe des Stechers

Literatur Oberhuber 1958, Nr. 72b, S. 290; Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Nr. 74c, S. 202

734 Raffael Guidi war vor 1614 in Rom tätig.

G 2g seitenverkehrte Kopie des Stichs



Raffael Guidi

Maße 50,5 × 34,8 cm
Technik Kupferstich

Aufbewahrungsort Harvard Art Museums/ Fogg Museum, Inv.-Nr. R1974
Onlinesammlung, Permalink
https://hvrd.art/o/248019

G 2h seitenverkehrte, schwächere Kopie des Stichs



Maße 44,2 × 33,2 cm
Technik Kupferstich
Aufbewahrungsort Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-32.241

Onlinesammlung, Permalink http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.345184

G 3 Adaption mit Urteil des Paris mit Bacchus und Ceres



Unbekannter Künstler, bislang fälschlich Bartholomäus Spranger zugeschrieben

nach dem Kupferstich von Jan Muller oder einer Kopie von diesem

Bei dieser sehr qualitätvoll ausgeführten Adaption des Kupferstichs wurde durch eine eigene Bilderfindung im Hintergrund eine Veränderung des Themas herbeigeführt. Bacchus und Ceres schreiten nun über eine Anhöhe. Im Bildmittelgrund, links hinter ihnen, debattieren Venus mit dem Amorknaben, Minerva mit Medusenschild und Eule sowie Juno mit ihrem Pfau als Attributtier. Es wird demnach der Streit angedeutet, der zum Parisurteil führen wird. Weiter in der Ferne erhebt sich hinter einer Stadtanlage im Tal eine Burg- oder Tempelruine.

Die Zuschreibung an Bartholomäus Spranger ist sicher nicht haltbar. Man könnte als Urheber dieses Gemäldes über Christoph Gertner (um 1575–1623) oder Hopffe (1565–1615) nachdenken. Vermutlich ist dieses Gemälde von Johann Hopffe, der bereits 1591 in Brake bekannt war und für Graf Simon von Lippe IV. arbeitete, der eine hohe Position innehatte. Ohne Quelle vermerkt Habich, dass Hopffe Ernst von Schaumburg ein Gemälde von Spranger vermittelte. Es kann wohl angenommen werden, dass es sich dabei um eine Invention von Spranger handelte, die er selbst ausführte. Dafür würde auch die Hopffe eigene Farbigkeit und Indizien der Figurenerfindung sprechen, vgl. Johannes Habich: *Die künstlerische Gestaltung der*

Residenz Bückeburg durch Fürst Ernst. Bückeburg 1969, S. 17; G. Ulrich Großmann (Hrsg.): *Renaissance im Weserraum*, 2 Bde. Ausst.-Kat. Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, Lemgo. München 1989, Bd. 1, S. 515, unter Nr. 835. Vgl. Farbigkeit https://owl.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=306.

Maße 107 × 74 cm
Datierung vermutlich frühes 17. Jahrhundert
Technik ölhaltige Malerei
Aufbewahrungsort Schloss Bückeburg, Stammsitz Schaumburg-Lippe, Weißer Saal, Gem Nr. 679
Literatur Kocks 1979, S. 124, Abb. 13; Borggrefe 2008, S. 26, Abb. 44

G 4 gemalte Version nach dem Kupferstich

nach dem Kupferstich von Jan Muller oder einer Kopie von diesem

Diese Version der Komposition zeichnet sich durch eine eigenen Erfindung der Farbe aus, wodurch Ceres angezogener wirkt als auf dem Kupferstich. Generell lässt sich jedoch über die Farbe wenig sagen, da der Firnis recht gedunkelt erscheint.



Maße 48 × 33 cm
Datierung 17. Jahrhundert
Technik ölhaltige Malerei auf Holz (Leinwand?)
Provenienz aus der Sammlung Giacomo Carrara 1796
Aufbewahrungsort Bergamo, Accademia di Belle Arti di Carrara, Inv.-Nr. 58AC00246
Onlinesammlung, Permalink https://www.lacarrara.it/en/catalogo/58ac00246/
Literatur Ausst.-Kat. New York 2014, S. 304, unter Nr. 191[735]

---

735 Bei Metzler 2014 wurde eine falsche Inventarnummer angegeben.

G 5 gemalte Version der Hauptgruppe nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan Muller oder einer Kopie von diesem

Neben der Reduktion der Komposition auf die Hauptfigurengruppe mit Bacchus und Ceres zeichnet sich diese gemalte Version durch ein Weglassen von verhüllendem Stoff aus. Das Geschlecht von Bacchus ist demnach eine eigene Erfindung des Malers oder der Malerin.

Maße 45 × 30 cm

Datierung 2. Hälfte 18. Jahrhundert

Technik ölhaltige Malerei auf Pergament, hinterklebt

Provenienz aus der Sammlung von S. B. Grimson, New York; 1928 bei Mrs. Benjamin P. Bole, Cleveland; seit 1948 im Cleveland Museum of Arts unter Inv.-Nr. 48.172; Auktion New York, Sotheby's, 28. Januar 2011, Lot 37; Auktion Artcurial, 9. Juni 2012: Tableaux et dessins anciens et du 19ᵉ siècle, Sculptures, Miniatures, Lot 140 (einbehalten)

Aufbewahrungsort unbekannt

Literatur Ausst.-Kat. Cleveland 1936, Nr. 107; Fernandez-Gimenez et al. 1974, S. 39

G 6 gemalte Version der Hauptgruppe nach dem Kupferstich



ehemals zugeschrieben an Tibaldeo Pellegrino bzw. Paolo Farinati; nach dem Kupferstich von Jan Muller oder einer Kopie von diesem

Während die Hauptfigurengruppe mit Bacchus und Ceres sehr genau übernommen wurde, wurden die Gesichter beider im eigenen Stil formuliert.

Maße 163,5 × 100 cm (64 3/8 × 39 3/8 inch) ohne Rahmen

Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand

Erhaltungszustand Firnis stark gedunkelt und vergilbt

Provenienz vor 1883 aus der Sammlung von James Jackson Jraves; ab 1884 bei Mrs. Liberty E. Holden, Cleveland; im Rahmen der Holden Collection 1916 im Cleveland Museum of Art

Aufbewahrungsort Cleveland, Museum of Art, Inv.-Nr. Holden Collection 1916.805

Onlinedatenbank, Permalink http://www.clevelandart.org/art/1916.805

Literatur Ausst.-Kat. Boston 1883, Rubinstein 1917, Nr. 49, S. 42–43 (frühere Zuschreibung an Tibaldeo Pellegrino und Paolo Farinati)

G 7 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan Muller
oder einer Kopie von diesem
Vermutlich wurde die Komposition nachträglich beschnitten, da man an der linken Bildkante Venus noch angedeutet erkennen kann.

Maße 97,2 × 83 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Provenienz Auktion Sotheby's London, 26. April 2001: Old Master Paintings, Lot 368
Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt

G 8 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan Muller
oder einer Kopie von diesem
Unter Einbeziehung der Farbigkeit des Schiefers als Bildgrund wird die Komposition auf ein quadratisches Format um eine Gartenanlage ergänzt.

Maße 54,5 × 54,5 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Schiefer
Provenienz vom ursprünglichen Besitzer enteignet und ab 1945 in der Kunstsammlung Weimar nachweisbar, Inv.-Nr. 49; Auktion Christie's London, 5. Dezember 2012, Sale 2965: Old Master & British Paintings, Lot 196[736]
Aufbewahrungsort unbekannt

736 In der Christie's Datenbank unter https://www.christies.com/lot/lot-5630056 [Stand: 01.08.2022].

G 9 gemalte Stichkopie nach dem Kupferstich



von Jan Muller oder einer Kopie von diesem

Maße 81 × 57,5 cm
Datierung Mitte bis Ende 17. Jahrhundert
Provenienz Auktion Bolland & Marotz, Bremen 2007, Lot. 2
Aufbewahrungsort unbekannt

G 10 gemalte Stichkopie als Vertumnus und Pomona



nach dem Kupferstich von Jan Muller
oder einer Kopie von diesem
Trotz der mangelhaften Archivausnahme kann man davon ausgehen, dass hier eine Adaption der Hauptfigurengruppe in einem eigenen Stil vorgenommen wurde.
Maße 175 × 95 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Provenienz Auktion Porro & C.,
13. Mai 2009: Dipinti del XIX secolo, Lot 4 (einbehalten)

G 11 gemalte Version als Vertumno und Pomona nach dem Kupferstich

nach dem Kupferstich von Jan Muller
oder einer Kopie von diesem

Trotz der mangelhaften Archivaufnahme kann man davon ausgehen, dass hier eine Adaption der Hauptfigurengruppe in einem eigenen Stil vorgenommen wurde.



Maße 128 × 95 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Provenienz Auktion Sotheby's Monaco, 2.–3. Dezember 1989, Lot 426
Aufbewahrungsort unbekannt

G 12 gemalte Version der Hauptgruppe nach dem Kupferstich

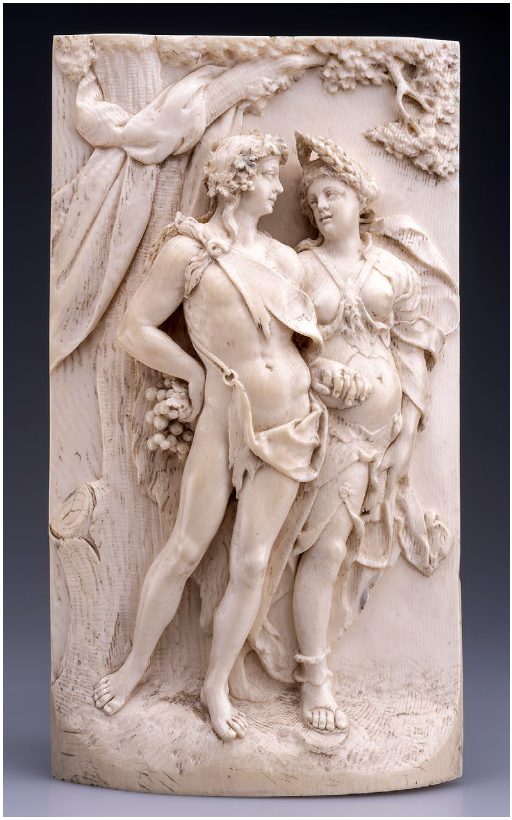
nach dem Kupferstich von Jan Muller
oder einer Kopie von diesem

Trotz der mangelhaften Archivaufnahme kann man davon ausgehen, dass hier eine Adaption der Hauptfigurengruppe in einem eigenen Stil vorgenommen wurde.



Maße 135 × 86,5 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Provenienz Auktion Sotheby's New York, 19. März 1981, Lot 19
Aufbewahrungsort unbekannt

G 13 Elfenbeinrelief Bacchus und Ceres



vermutlich niederländisch
nach dem Kupferstich von Jan Muller oder einer Kopie von diesem
Hier wurde die Komposition auf die Hauptfigurengruppe mit Bacchus und Ceres reduziert.

Maße 21,3 × 11,7 cm
Datierung nach 1650
Technik Elfenbeinrelief
Aufbewahrungsort Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. O1960.69
Literatur Theuerkauff 1965, S. 45, Anm. 95, Abb. 13; Kocks 1979, S. 113, Abb. 1, S. 114

G 14 Alabasterrelief Karlsruhe

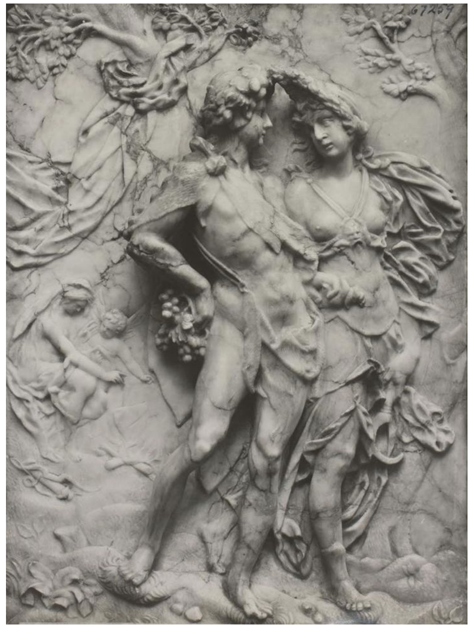
vermutlich südliche Niederlande, evtl. Mechelen, nach dem Kupferstich von Jan Muller oder einer Kopie von diesem

Maße maximale Höhe 53 cm
Datierung um 1620/1630
Technik teilvergoldete Alabasterskulptur
Aufbewahrungsort Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 57.22
Literatur Garscha 1959, Nr. 68, S. 78; Theuerkauff 1965, S. 46, Anm. 95; Kocks 1979, S. 124, Abb. 14

G 15 Alabasterrelief London

vermutlich Frankreich
nach dem Kupferstich von Jan Muller
oder einer Kopie von diesem

Maße 47,5 × 34,5 cm
Datierung 17. Jahrhundert
Technik Relief in Marmor
Provenienz 1908 geschenkt von Mrs. South
Aufbewahrungsort London,
Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. 61–1908
Onlinesammlung, Permalink https://collections.vam.ac.uk/item/O313254/bacchus-and-ceres-deserting-venus-relief-spranger-bartholomeus/
Literatur Victoria & Albert Museum 1908, S. 13; Theuerkauff 1965, S. 46, Anm. 95; Kocks 1979, S. 124–125, Abb. 15; Penny 1992, Nr. 363





Depotaufnahme

G 16 Adaption des Hauptmotivs nach dem Kupferstich

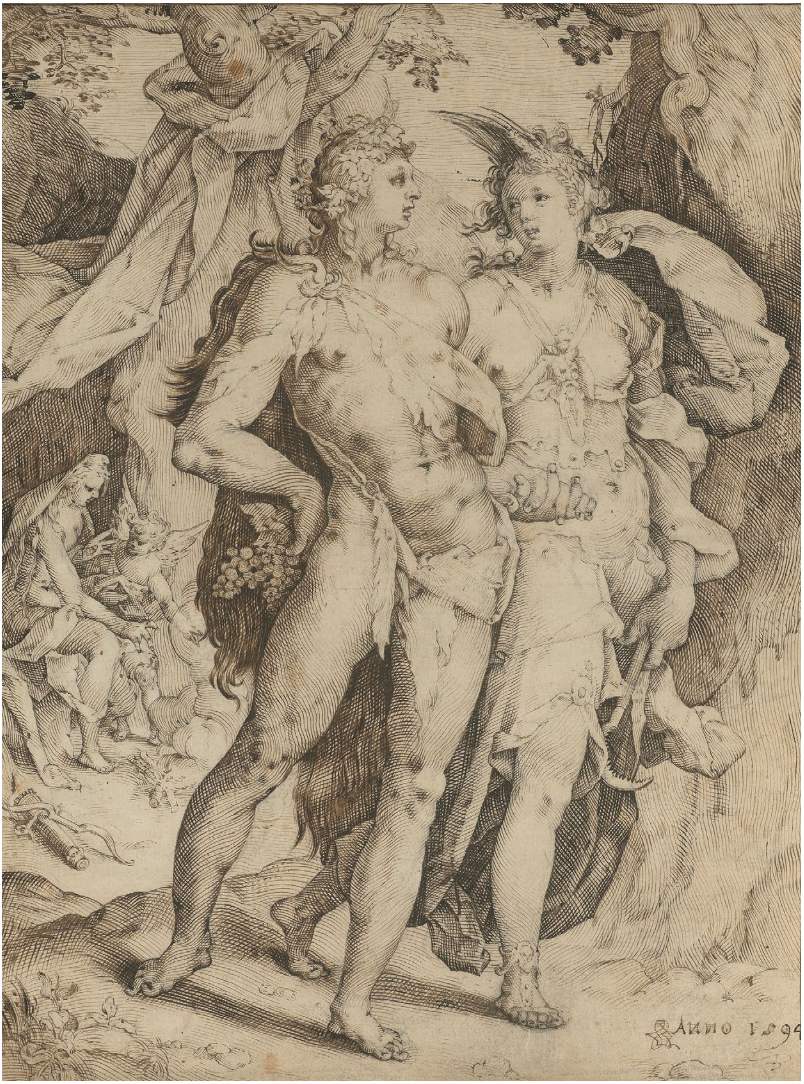


Johann Theodor de Bry (1561–1623)
nach dem Kupferstich von Jan Muller
oder einer Kopie von diesem

Das Hauptmotiv mit Bacchus und Ceres wurde hier seitenverkehrt in ein schmales Bildfeld eingepasst. Neben der im Bogen über dem Binnenbild begonnenen und unter den Figuren fortgesetzten Inschrift wird das Thema durch eine Darstellung von Venus im unteren Medaillon komplettiert.

Maße 10,3 × 7,9 cm (Blatt)
Technik Kupferstich
Beschriftung signiert in der Platte: *I. D. de Bry fe:*
Inschrift in der Platte: „SINE CERERE ET BACCHO / FROIGET VENUS“ und „MANUS MANUM LAVAT / EPHES. V.“
Aufbewahrungsort Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. O1910.161
Onlinesammlung, Permalink
http://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Zwei-Messerscheiden-mit-allegorischen-Szenen/O1910.161/dc00101862

G 17 vollstände Federstichkopie nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan Muller oder einer Kopie von diesem

Die mit einer Datierung versehene Zeichnung versucht das Lineament des Kupferstichs in der transferierten Gattung zu imitieren. Dies gelingt gerade bei den dunkleren Partien kaum.

Maße 52,8 × 40,2 cm

Technik Feder in Braun über schwarzer Kreide

Inschrift/Beschriftung unten rechts: ANNO 1[5/6]97

Aufbewahrungsort Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 7915

Literatur Ketelsen et al. 2011, S. 333, 382

G 18 vollständig ausgeführte Rötelkopie nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan Muller oder einer Kopie von diesem

Die Zeichnung interpretiert die Graunuancen der Schraffensysteme des Kupferstichs in unterschiedliche Rotabstufungen.

Maße 54,5 × 38,7 cm
Technik Rötelzeichnung
Beschriftung unten rechts *Spranger. N.-O. 1192*
Aufbewahrungsort Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv.-Nr. 1192 Des

G 19 Kopfstudie als Federstichkopie nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan Muller oder einer Kopie von diesem

Die Zeichnung imitiert das Lineament eines Kupferstichs.

Maße 15,0 × 10,4 cm

Technik Feder in brauner Tusche über Vorzeichnung in schwarzer Kreide, quadriert, niedergelegt auf anderem Papier

Provenienz Jan Gerrit van Gelder, Utrecht; 1983 an Maida und Georg Abrams verkauft, Boston; 1986 an die Sammlung geschenkt

Aufbewahrungsort Harvard Art Museums/ Fogg Museum, Inv.-Nr. 1986.638

Onlinesammlung, Permalink https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/294232

Literatur Widerkehr 1997, Nr. DR. 25 [unpaginiert]

G 20 sorgfältig ausgeführte Federstichkopie der Figurengruppe



nach dem Kupferstich von Jan Muller
Die Zeichnung wiederholt akribisch das Lineament des Kupferstichs.

Maße 46,0 × 35,0 cm
Technik Feder und Pinsel in brauner Tusche auf Papier

Provenienz wahrscheinlich identisch mit der bei Kocks erwähnten Zeichnung aus dem Verkauf Venator KG, Köln, 1972 Auktion 41, Nr. 1647, aus Rheinischer Sammlung; Auktion Lempertz, 14. Mai 2011: Auktion 977 Alte Kunst, Lot 1200
Aufbewahrungsort unbekannt
Literatur Kocks 1979, S. 123, Abb. 12, Anm. 47, S. 131–132

G 21 sorgfältig ausgeführte Federstichkopie der Figurengruppe



ehemals Jan Muller zugeschrieben, eher von unbekannt nach dem Kupferstich von Jan Muller

Die Zeichnung wiederholt akribisch das Lineament des Kupferstichs.

Maße 47,8 × 30,2 cm

Datierung 1621

Technik Feder in brauner Tusche auf Papier

Beschriftung unten mittig: *L'An. M. DC. XXI/10. Oct*

verso: *B.III.288.274 / Jan Muller after / B. Spranger*

Provenienz Schenkung durch The Elisha Whittelsey Fund 1949

Aufbewahrungsort New York, The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, Inv.-Nr. 49.50.66

Onlinesammlung, Permalink https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336899

Literatur Ausst.-Kat. New York 2014, S. 304, unter Nr. 191

G 22 Figurenstudie zu Bacchus nach dem Kupferstich



Werkstatt des Cavaliere d'Arpino,
gen. Giuseppe Cesari
nach dem Kupferstich von Jan Muller
oder einer Kopie von diesem

Maße 27,4 × 12,7 cm
Datierung nach 1597
Technik Rötel auf Papier

Provenienz ehemals bei James Jackson Jarves; 1880 Geschenk von Cornelius Vanderbilt
Aufbewahrungsort New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 80.3.14
Onlinesammlung, Permalink https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338488
Literatur Bolzoni 2013, Nr. B88, S. 423

G 23 Rötelzeichnung der Hauptfiguren



zugeschrieben an Raffaelo Guidi (1540–1613) nach dem Kupferstich von Jan Muller oder einer Kopie von diesem

Maße 42,6 × 26,5 cm
Provenienz Swann Auction Galleries, 29. January 2007, Sale 2101: Old Master Drawings. Rembrandt Etchings, Lot 23

G 24 ausführliche Zeichnung der oberen Bildhälfte



nach dem Kupferstich von Jan Muller
Die Zeichnung gibt die obere Hälfte des Kupferstichs von Muller wieder. Die Figuren wurden in Grisaille genauer formuliert. Eine ältere Zuschreibung an Goltzius ist nicht haltbar.

Maße 24,9 × 34,3 cm
Datierung nach 1597
Technik Feder und Pinsel in brauner Tusche gehöht und mit Ölfarbe gemalt
Beschriftung unten rechts „*Golsius*" und „*G*"
Provenienz erworben 1898, früherer Besitzer William Sharpe
Aufbewahrungsort London, British Museum, Inv.-Nr. P. 1898,1216.4
Literatur Kocks 1979, S. 131, Anm. 46

G 25 Halbfigurige Zeichnung (ohne Abb.)

Hinweis aus der Forschungsliteratur auf die Zeichnung

halbfigurige Kopie der Zweiergruppe in Rötel, mindere Qualität und wohl 1. Jahrzehnt 17. Jahrhundert

Provenienz Auktion Karl und Faber, Auktion 133, Nr. 172 Literatur Kocks 1979, S. 131, Anm. 46

G 26 sorgfältig ausgeführte Federzeichnung mit Weißhöhung



nach dem Kupferstich von Jan Muller

Maße 47,5 × 35,7 cm
Datierung 1623
Technik Feder, Pinsel, Tusche, Weißhöhung

Inschrift/Beschriftung unten rechts in schwarzer Feder: „*162*[7?]*3*“
Aufbewahrungsort Prag, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 11729 c
Literatur Niederstein 1931, Nr. 81, S. 32; Kocks 1979, S. 122, 131, Anm. 45

G 27 Zeichnung der Figurengruppen Bacchus und Ceres



nach dem Kupferstich von Jan Muller bzw. einer Kopie von diesem

Maße 46,5 × 28,5 cm

Technik Rötel, schwarze Kreide

Aufbewahrungsort Prag, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 11729 a

Literatur Niederstein 1931, Nr. 80, S. 32; Kocks 1979, S. 122, 131, Anm. 45

G 28 sorgfältig ausgeführte Zeichnung nach dem Kupferstich



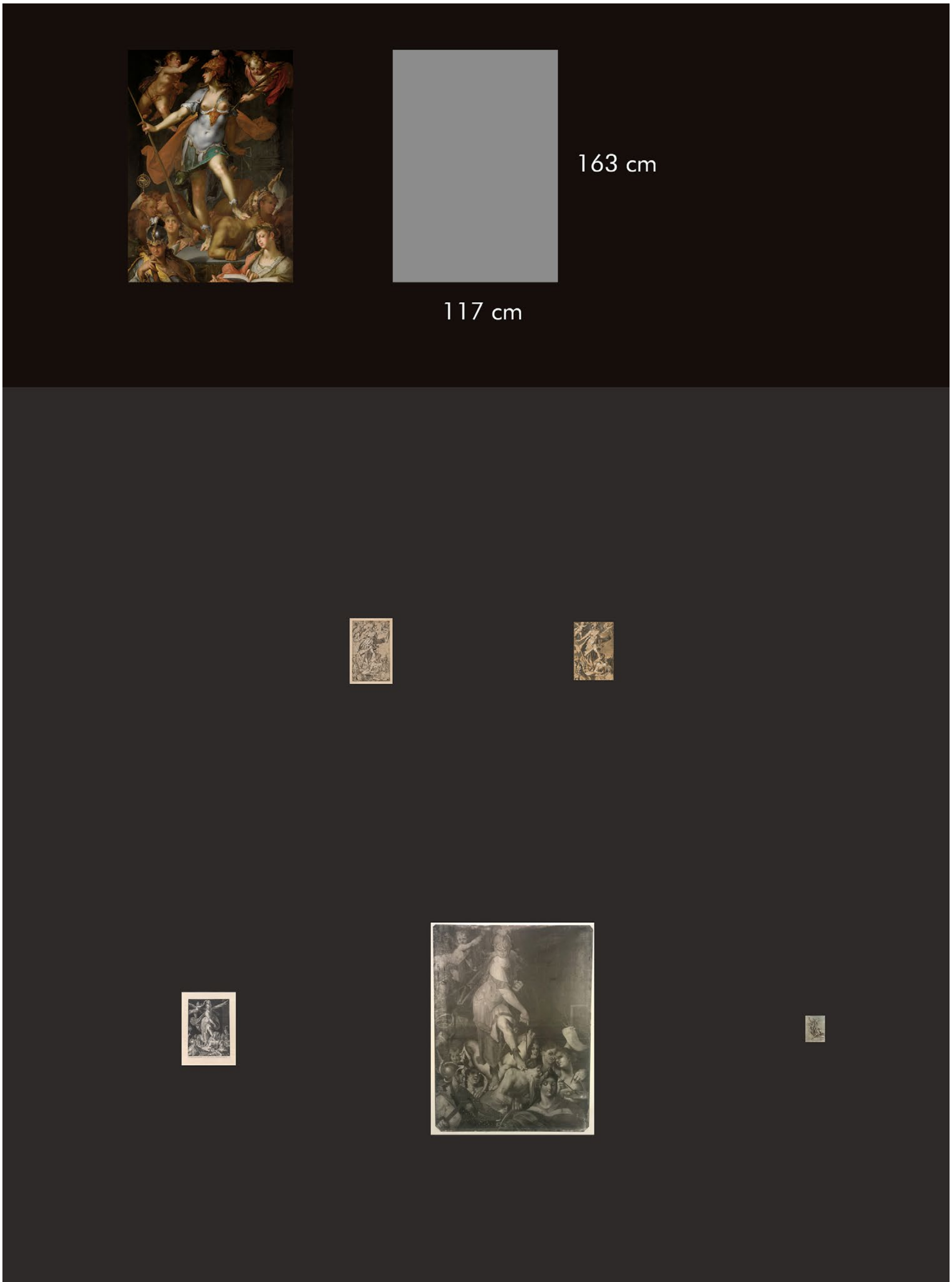


Philipp Jakob Greill[737]
nach dem Kupferstich von Jan Muller
bzw. einer Kopie von diesem

Maße 44,2 × 36,1 cm
Datierung 1750
Technik Feder in Braun auf Kreide, laviert
Beschriftung/Inschrift unten rechts:
Bart-Spranger Ant^{us} *inv / Coll*^{on} *Pf:I:Greill 1750*
Aufbewahrungsort Prag, Národnì Galerie, Inv.-Nr. 8875
Literatur Kocks 1979, S. 126, Abb. 16

737 Aus dem Oberinntal, Kirchenmaler vor allem in Bayern, ThB, Bd. 14, S. 586.

H Triumph der Weisheit



Werke der Bildreihe im Größenverhältnis 1:40

H 1 Gemälde aus der kaiserlichen Sammlung



Bartholomäus Spranger

Maße 163 × 117 cm ohne Rahmen, 180 × 133 × 6,5 cm mit Rahmen
Datierung um 1591
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Erhaltungszustand wohl beschnitten und mehrere Korrekturen; Maloberfläche mit großen Retuschen
Provenienz aus der Kunstkammer Rudolfs II.; 1747/48 in der Schatzkammer nachgewiesen
Aufbewahrungsort Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. GG 1133
Onlinesammlung, Permalink www.khm.at/de/object/1825/

Literatur Mechel 1783, Nr. 2, S. 265; Engerth 1882, Bd. 3 (1886), Nr. 1702; Diez 1909/1910, S. 116; Oberhuber 1958, Nr. G 65, S. 151, 235; Neumann 1977, S. 424; DaCosta Kaufmann: École 1985, Nr. 20.50; DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 20.50, S. 265–266; Henning 1987, Nr. A37, S. 95–99; Ausst.-Kat. Wien 1987, Nr. VII.1, S. 307; Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, Nr. 159, S. 280; Fučíková 1989, S. 192; Ausst.-Kat. Wien/Antwerpen 1993, S. 266–268; Fabiański 1993, S. 461–462; Müller 1994; Ausst.-Kat. Prag [engl. Großband] 1997, Nr. I.84; Ausst.-Kat. Parma/Wien 2003, Nr. 3.4.3; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 67, S. 138–141; Reitz: Discordia 2015, vor allem S. 234–238, 270–278

H 1a Zeichnung nach Vorzeichnung oder dem Gemälde Sprangers

vermutlich Franz Aspruck (um 1570–1611)

Die Zeichnung ist wahrscheinlich nach einer heute verschollenen Vorzeichnung oder Studie Bartholomäus Sprangers zu dem Gemälde *Triumph der Weisheit* (Kat.-Nr. H 1) entstanden. Sie orientiert sich eindeutig an dem Gemälde. Indizien dafür sind die nach links blickende Minerva sowie die Haltung der unteren Frauenfiguren. Hier unterscheidet sich der Reproduktionsstich von Aegidius II Sadeler (Kat.-Nr. H 2) deutlich von dem Gemälde.



Maße 30,2 × 189 cm

Datierung um 1600

Technik Feder in Schwarz, grau laviert, weiß und rot gehöht, auf bräunlichem, dünnem und siebstrukturiertem Papier

Wasserzeichen bekrönter doppelköpfiger Adler mit angehängtem „H“ (nachgewiesen für Salzburg, Graz und Wien im Zeitraum 1594–1599; ähnlich Briquet 285)

Beschriftung recto: oberer Rand von alter Hand mit brauner Feder: *Sprang*
verso: links unten Sammlerstempel Heinrich Lempertz, Köln (Lugt 1337); rechts unten mit Bleistift: *Spranger 997* und *77610 PU und 9nr/va*

Erhaltungszustand geringfügige Altersspuren, um Teile der Umfassungslinie beschnitten

Provenienz aus der Sammlung Heinrich Lempertz sen., Köln (Lugt 1337); Auktion Heberle (H. Lempertz’ Söhne), Köln, 17.10.1905, Lot 598; Auktion Galerie Helbig, München, 08.06.1914, Lot. 1057; Auktion Nagel, Stuttgart, 06./07.12.1996, Lot. 7265; Auktion Bassenge, Berlin, 28.11.1997, Auktion 70: Zeichnungen des deutschen Barock, Lot 5491

Aufbewahrungsort Privatbesitz, Frankfurt am Main

Literatur Niederstein 1931, Nr. 73, S. 31; Oberhuber 1958, Nr. Z 40

H 1b Zeichnung nach dem Gemälde *Triumph der Weisheit*



vermutlich Franz Aspruck (um 1570–1611)
Die Figur am unteren rechten Bildrand entspricht eher dem Gemälde Sprangers (Kat.-Nr. H 1) als dem Stich Aegidius II Sadelers (Kat.-Nr. H 2). Daher ist anzunehmen, dass die Zeichnung sich entweder an dem Gemälde oder einer diesem zugrunde liegenden, heute unbekannten Zeichnung orientiert hat.

Maße 41,1 × 27,9 cm
Datierung frühes 17. Jahrhundert
Technik Feder und Pinsel in Braun und Schwarz, weiß gehöht, laviert, kaschiert auf Papier
Provenienz nicht identifizierter Sammlerstempel „D“; Eugène Rodrigues (1853–1928), Paris, Lugt 897; Georges Ventura, Paris, Lugt 2501b; Jaap (Jacob H.) Wiegersma (1898–1967), Utrecht, Lugt 1552b; Auktion Im Kinsky Wien. 117 Auktion, Auktionstage 25.–26. April 2017, Lot 601, unter https://imkinsky.com/ergebnisse/117/555/5/67325
Aufbewahrungsort Privatbesitz, New York

H 2 Kupferstich als Original



Aegidius II Sadeler nach einer Bilderfindung von Bartholomäus Spranger

Unklar ist, ob Sadeler den Stich als Reproduktion des Gemäldes (Kat.-Nr. H 1) angelegt hat, also von dem Gemälde abkupferte, oder ob es eine unbekannte bzw. nicht mehr vorhandene Transferzeichnung gegeben hat. Letzteres ist wahrscheinlicher, da es einige Abweichungen zwischen dem Gemälde und dem Stich gibt. Der Hauptunterschiede sind die Haltung und Blickrichtung von Minerva. Darüber hinaus weichen die Positionen der unteren Frauenfiguren voneinander ab.

Maße 51,5 × 36,4 cm
Datierung um 1597
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung unten links: *B. Spranger Inuent / Eg. Sadeler scapls* unter dem Bildfeld: *Non datur; eximias veneretur ut INSCIVS ARTES, / Solus eas quaerens noscere gestit, / AMOR, INSCIVS NON HONORABITur, / Sed datur; ut spreta iaceat calcatus ab ARTE / INSCIVS, et solido cassus honore ruat*
Aufbewahrungsort hier Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-7024
Onlinesammlung, Permalink http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.337718
Literatur Oberhuber 1958, Nr. 77, S. 292; Limouze 1989, S. 9; Limouze 1990, S. 149–151; Ausst.-Kat Edinburgh 1991, Nr. 12, S. 36; Müller 1994; Strech 1996, Bd. 2, Nr. 58, S. 45–46; Ausst.-Kat. Prag [engl. Großband] 1997, Nr. I.347; Ausst.-Kat. Dijon 2002, Nr. 37, S. 81; Ausst.-Kat. Prag 2012, Nr. III. 6, S. 166 (nach dem Gemälde); Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 202, S. 316–317

H 2a großformatige gemalte Stichkopie



Laut Kunsthandel aus dem Umkreis Sprangers, aber eher nach dem Stich von Aegidius II Sadeler

Maße 58,5 × 44 inch (148,6 × 111,8 cm)
Datierung nach 1597
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand

Aufbewahrungsort Privatbesitz, unbekannt
Provenienz 1976 in der Sammlung R. H. Shellon, New York; Auktion Sotheby's New York, 28. Juni 2001: Old Master & 19th Century European Paintings, Drawings and Sculpture

H 2b kreative Adaption der Figurengruppe Minerva und Torheit

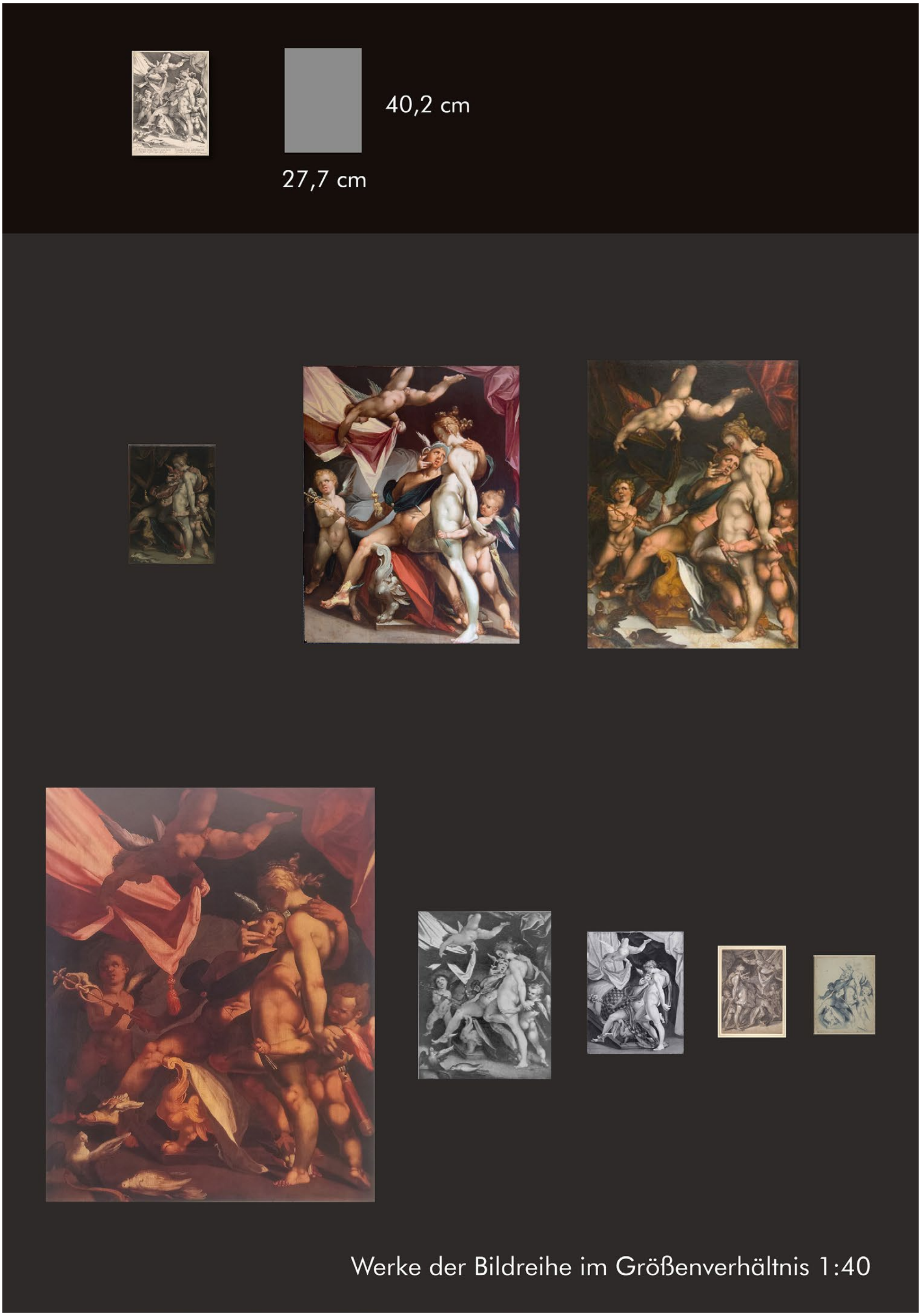


nach dem Kupferstich von
Aegidius II Sadeler

Maße 18,7 × 14,2 cm
Technik Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht auf leicht geschwärztem Papier

Beschriftung bezeichnet unten rechts: *S ta P. ria Alias Pigrifia / B. / Sprangers, ant.tis / L*
Aufbewahrungsort Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-kabinett, Inv.-Nr. C 7149
Literatur Ketelsen et al. 2011, S. 322, 378

I Venus, Merkur und Amor



Werke der Bildreihe im Größenverhältnis 1:40

I 1 Kupferstich als Original



Jan Muller, verlegt von Harmen Muller, nach einer Bilderfindung von Bartholomäus Spranger

Maße 40,2 × 27,7 cm
Datierung um 1600
Technik Kupferstich
Inschrift/Beschriftung unten links: *B. / Sprangers Ant.* [verp] ^{us} *inuent.*[or] unten rechts: *Joan. Muller sculp.*[to]
Bildunterschrift *Ad Veneris furtum faciunt ut pocula Bacchi, / Sic facit et plectro lingua diserta suo. // Exemplum est huius cursor Cyllenius artis, / Ut nouit viuis Ida perennis aquis. / HMuller. Excud.* [it] *Amster.*[odami]

Aufbewahrungsort Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-32.193
Onlinesammlung, Permalink http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.345114
Literatur Oberhuber 1958, Nr. St. 64, S. 288; Ausst.-Kat Edinburgh 1991, Nr. 24, S. 40; Filedt Kok 1994, S. 250; Strech 1996, Bd. 2, Nr. 40, S. 30; Ausst.-Kat. Prag [engl. Großband] 1997, Nr. 334, S. 456 (Lubomír Konečný); Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 86 II, S. 184; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 190, S. 302–304

I 1a Probeabzug vor der Beschriftung (ohne Abb.)

Literatur Strech 1996, Bd. 2, Nr. 40 I, S. 30; Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 68 I, S. 184 mit Abb.

I 1b spätere Auflage mit abweichender Schreibweise der Verlegeradresse: HMuller excud. Amster (ohne Abb.)

Literatur Strech 1996, Bd. 2, Nr. 40 IIa, S. 30; Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 68 III, S. 184

I 1c spätere Auflage mit geänderter Verlegeradresse: Cornelis Danckerts Excud. (ohne Abb.)

Literatur Strech 1996, Bd. 2, Nr. 40 III, S. 30; Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 68 III, S. 184

I 1d spätere Auflage mit geänderter Verlegeradresse [legiert] CIV Excudit (ohne Abb.)

Literatur Strech 1996, Bd. 2, Nr. 40 IV, S. 30; Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 68 IV, S. 184

I 1e spätere Auflage mit geänderter Verlegeradresse: ’t Amsterdam bij Gerard van Keulen[739] (ohne Abb.)

Literatur Strech 1996, Bd. 2, Nr. 40 V, S. 30; Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, unter Nr. 68, S. 184

739 Gerard van Keulen (1678–1726).

I 2 gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan Muller
Bei der Beschneidung der Tafel fokussierte man sich auf die Hauptgruppe. Somit fehlen im Bildausschnitt neben dem von oben herbeifliegenden auch der linke Putto, der Merkur den Äskulapstab abnimmt. Auch die zweite Taube, die im Stich auf dem niedergelegten Bogen sitzt, ist damit abgeschnitten.

Maße 46 × 31,5 × 0,4–0,5 cm
Datierung nach 1600
Technik ölhaltige Malerei auf Eichenholz
Erhaltungszustand teilweise beschnitten; 1950 und 1959 in Restaurierung; Firnis unterschiedlich reduziert, vergilbt; kleinere Risse
Marke/Inschrift Rückseite: nicht identifizierbare Stempel; verschiedene Zahlen – „7“ – Rest unlesbar – nur noch zum Teil lesbare gedruckte Aufschrift „VEN[] 1872 W[]“
Provenienz am 22. Oktober 1928 von der Galerie Fröhlich (Wien) erworben
Aufbewahrungsort Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm1176
Onlinesammlung, Permalink http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1176
Literatur Jahresbericht GNM 1929, S. 4; Lutze/Wiegand 1937, Bd. 1, S. 174; Ausst.-Kat. Nürnberg 1952, Nr. K. 3, S. 83; Oberhuber 1958, Nr. 87, S. 240 (Kopie nach Stich); Henning 1987, Nr. C 19, S. 197 (folgt Oberhuber); Tacke: GNM 1995, Nr. 197, S. 344–345; Hess et al. 2010, S. 278, Nr. 479, S. 439; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 304, unter Nr. 190 (Nennung)

I 3 großformatige, gemalte Version nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan Muller
Äußerst qualitätvolle Malerei, die durch eine ältere Restaurierung finale Feinmalereien vermissen lässt. Bei der Wiederholung des Kupferstichs wurde die Bedeutung der Tauben nicht verstanden und weggelassen.

Maße 103–106 × 81 cm
Datierung 17. Jahrhundert
Technik ölhaltige Malerei auf Holz
Beschriftung Rückseite: Wappen mit Schrägbalken
Rahmenschild *Venus och Mercur / av / Bartholomeus Spranger / Flamländsk Figurmålare / F. 1546 / D. 1627*
Erhaltungszustand Tafel ist gerostet; durch Restaurierung oberste Malschicht nicht mehr intakt
Provenienz wohl identisch mit Auktion Christie's London, 27.05.1977: Fine Old Master Pictures, Lot. 21 (datiert auf 1601); 1981 durch Albert J. Ernst von einem Hr. Kretschmar in Kanada erworben
Aufbewahrungsort Kunsthandel Albert J. Ernst (Saarbrücken-Scheidt)
Literatur Tacke: GNM 1995, S. 345, unter Nr. 197

I 4 großformatige, gemalte Version nach dem Kupferstich

nach dem Kupferstich von Jan Muller
Die im Kupferstich Mullers angelegten Kontraste der Muskelpartien wurden hier in der Malerei übernommen, sodass sie recht wulstig wirken.



Maße 113 × 80 cm (gerahmt)
Datierung 1. Viertel 17. Jahrhundert
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand, doubliert
Provenienz Auktion Karl & Faber, 8. November 2013: Alte Meister & Kunst des 19. Jahrhunderts, Lot 136
Aufbewahrungsort unbekannt
Literatur Hiepe 1962, Nr. 64 [unpaginiert] mit Abb.; Zimmer 1988, unter Nr. F 42, S. 340

I 5 großformatige, gemalte Version nach dem Kupferstich

nach dem Kupferstich von Jan Muller



Maße 162 × 120 cm
Technik ölhaltige Malerei auf Leinwand
Provenienz Auktion Christie's London, 4. Dezember 1990, Lot 321; Auktion Sotheby's Amsterdam, 12. November 1991, Lot 219; Auktion Bruun Rasmuss Kopenhagen, 25.04.1990: Old Master Paintings and Drawings, Lot 28
Aufbewahrungsort unbekannt

I 6 gemalte Version nach dem Kupferstich[740]



vom Kunsthandel zugeschrieben an Cornelis van Haarlem
nach dem Kupferstich von Jan Muller

Maße 64 × 49 cm
Provenienz Kunsthandel M. Dinger Burger, Hilvenum (Olthoff), 1950 als Cornelis van Haarlem
Aufbewahrungsort unbekannt

740 Werk konnte nicht gefunden werden. Hinweis aus dem RKD-Archiv, Box 800 Bartholomäus Spranger I.

I 7 gemalte Version nach dem Kupferstich mit karierter Decke

nach dem Kupferstich von Jan Muller

Neben der Reduktion des Figurenpersonals auf die Hauptgruppe und den oberen Putto fällt diese Version besonders durch die im Schachbrettmuster karierte Bettdecke auf.



Maße 47,5 × 35,5 cm

Technik ölhaltige Malerei auf Holz

Beschriftung oben in der Mitte: rosa Klebezettel, darauf mit blauem Stift „F" und in der linken unteren Ecke „233"; darunter Ausschnitt aus einem Auktionskatalog ‚>676. Mercur und Venus. (Barthol. Spranghler.)/ Collection Dr. Rost (Dessau)'
Rückseite: in Bleistift ‚Spranghler 1546–1607'; in weißer Kreide ‚736', mit roter Kreide unterstrichen (Transportnummer für das amerikanische Inventar); mit blauem Stift ‚5787' (CCP München, Münchner Nr.)

Provenienz Privatbesitz in Sammlung Dr. Rost, Dessau; 1939 im Kunsthandel Lempertz'sche Kunstversteigerungen, Auktion 401, Lot 736; Kunstsammlung Hermann Göring, RM-Nr. 94; Amerikanisches Inventar G 736; CCP München, Münchner Nr. 5758

Aufbewahrungsort München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 13264

Onlinesammlung, Permalink https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/OrLbdyW41V

Literatur Tacke: GNM 1995, S. 345, unter Nr. 197; Mühlen 2004, Nr. 34, S. 132–133

I 8 seitenverkehrte Zeichnung ohne Tauben



Die Zuschreibung an Bartholomäus Spranger ist in der Forschungsliteratur umstritten. Wegen der seitenverkehrten Anlage wurde häufig vermutet, dass es sich hier um eine Vorzeichnung für Jan Mullers Stich gehandelt habe. Wegen der fehlenden Tauben und der ausführlichen Ausführung, beides ungewöhnlich für die Zeichnungen in der Zusammenarbeit zwischen Muller und Spranger, ist zu vermuten, dass man es hier eher mit einer abgepausten Zeichenkopie nach dem Stich zu tun hat.

Maße 37,0 × 25,4 cm
Datierung um 1600
Technik Federzeichnung in brauner Tusche, grau laviert, Weißhöhung auf Papier
Provenienz Enoch Vine Stoddard, B.A. 1905, Fund; 1974 für Yale University Art Gallery angekauft
Aufbewahrungsort Yale University Art Gallery, Inv.-Nr. 1974.38
Onlinesammlung, Permalink https://artgallery.yale.edu/collections/objects/16396
Literatur Rollins 1975, S. 40, 50; Strech 1996, Bd. 2, unter Nr. 40, S. 30 (gegensinnige Federvorzeichnung); Ausst.-Kat. New Haven 2006, S. 26, 29, 98, 111–113, Nr. 29, S. 248

I 9 Studie der Hauptgruppe nach dem Kupferstich



nach dem Kupferstich von Jan Muller

Maße 30,5 × 22,4 cm
Datierung 2. Hälfte 17. Jahrhundert, vor 1698
Technik Zeichnung in blauer Tusche mit Pinsel auf schwarzer Kreidevorzeichnung, Papier
Beschriftung oben links über dem Rahmen: *No.1.*

Provenienz Inventar des Musée Napoléon, Dessin, Bd. 9, S. 1698, Nr. 12634
Aufbewahrungsort Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv.-Nr. 20467, recto
Onlinesammlung, Permalink https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020110664
Literatur Lugt 1968, Nr. 646, S. 133

Anhang

Kopien im Inventar von 1621

Heinrich Zimmermann: Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dez. 1621 nach den Akten des K. K. Reichsfinanzarchivs in Wien. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 25, 1905, Teil 2, S. XIII–LXXV.

Nr.	Inv.-Nr.	Inventartext	Seite	Bemerkung
1.	812	Eine kuchel, copei vom Bassan. (Copia.)	S. XXXVIII	Kuchel ist ein alter Begriff für eine kleine Küche. Es könnte sich hier um eine gemalte Variante des Kupferstichs von Jan I Sadeler nach Jacopo Bassano handeln, der aus der Lazarus-Serie stammt, vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-9-131
2.	814	Die Judit vom Leonhardo de Vinci, copia.	S. XXXVIII	
3.	825	Der Theophrastus, wie er in ein buch siehet, vom Raphael de Vrbin. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 120 (S. XXXVIIII): Des Deofrasti konterfeht.*	S. XXXVIII	Dabei handelt es sich vermutlich um eine Detailkopie aus Raffaels *Schule von Athen*. Als Theophrast wird der Philosoph im gelben Mantel am linken unteren Bildrand identifiziert.
4.	831	Ein Leeda mit vier kindlein. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 114 (S. XXXVIIII).*	S. XXXVIII	Vielleicht https://www.metmuseum.org/art/collection/search/361811
5.	832	Venus und Mars vom Civeta. (Cop.) *Vielleicht identisch mit Dudik A 114 (S. XXXVIII).*	S. XXXVIII	
6.	833	Johannes mit einem lämbel. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 118 (S. XXXVIII).*	S. XXXVIII	
7.	837	Ein brustbild, nackend. (Cop.)	S. XXXVIII	

Nr.	Inv.-Nr.	Inventartext	Seite	Bemerkung
8.	850	Ein nackend weib. (Cop.)	S. XXXVIII	
9.	853	Ein man mit einer viol. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 214 (S. XXXVIII): Ein konterfeht mit einer fiollen.*	S. XXXVIII	
10.	854	Ein copei vom Hanß von Ach eines weibs, die ihr haar helt. *Cod. 8196 hat: Ein weib, die ihr haar helt, von Rafael de Vrbin. Orig. – Wohl identisch mit Dudik A 110 (S. XXXVIII): Ein weib, die ihr harr helt, mit einen mohr.*	S. XXXVIII	von Aachen nach Raffael l, verm. Kopie für die kais. Sammlung
11.	856	Ein nackend weib, liegend auf einen bett, vom Holbein. (Cop.)	S. XXXVIII	
12.	866	Ein klein täfelein, wie die jungfrauen den Davidt nach Jerusalem einholen, Lucas von Laida, ein schlechte copei. *Cod. 8196 hat: Orig. – Wohl identisch mit Dudik A 176 (S. XXXVIII)*	S. XXXIX	Qualitätsbewertung schlecht
13.	868	Ein klein weibscontrafect. (Cop.)	S. XXXIX	
14.	869	Ein Leeda mit einem schwaan, kopirt nach Coregio vom Joseph Hainzen. *Cod. 8196 hat: copirt nach Corregio von einem gutten meister. Cop.*	S. XXXIX	Heintz d. Ä. nach Correggio
15.	871	Ein copia nach dem Coregio vom Hansen von Acha. *Cod. 8196 hat: Eine copia nach dem Corregio von einem gutten meister. Cop. – Vielleicht identisch mit Dudik A 168 (S. XXXVIII).*	S. XXXIX	von Aachen nach Correggio
16.	877	Venus und Cupido mit zwei kindlein, nach Coregio copirt vom Joseph Hainz. (Cop.) *Am 30. März 1623 an Daniel de Brierß um 450 Taler verkauft (BB 26, KK 174, A 174)*	S. XXXIX	Heintz d. Ä. nach Correggio Verkauf an de Briers
17.	900	Venus mit einem Satiro von einem unbekanten meister. *Am 30. Mär; 1623 an Daniel de Brierß um 90 Taler verkauft (BB 5: Buhlschaft, Satyr und Venus, copirt: KK 181, A 181).*	S. XXXIX	Verkauf an de Briers
18.	915	Albrecht Dürrers contrafect. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 206 (S. XXXVIII).*	S. XL	
19.	933	Ein brustbild, Cleopatram genant. (Cop.)	S. XL	Vielleicht Kaiserinnen

Nr.	Inv.-Nr.	Inventartext	Seite	Bemerkung
20.	953	Die geburth Christi vom Pauln Bassan. (Cop.) *Vielleicht identisch mit Dudik A 417 (S. XL).*	S. XL	
21.	958	Venus und Cupido vom Micheln Gundelach. *Cod. 8196 hat: von Michael Koxi. Orig.*	S. XLI	
22.	959	Venus und Cupido. (Cop.)	S. XLI	
23.	966	Eine landschaft mit viel nackenden weibern vom Carl von Mandern. (Orig.) *Am 30. Mär; 1623 an Daniel de Brierß um 50 Taler verkauft (BB 45: copirt; KK 196, A 196).*	S. XLI	Verkauf an de Briers, Kopie
24.	974	A Eine landschaft, darauf die Stadt Rohm, vom Thobia Verhafft. *In Cod. 8196 fehlt der Name des Malers; dafür nur: Cop.*	S. XLI	
25.	985	Ein weibescontrafect vom Paradis (sic!) Pordonon. *Cod. 8196 hat statt des Malernamens nur: Cop.*	S. XLI	
26.	994	Ein schlechte copei, wie die engel den hirten die geburt verkündigen, vom Paul Baßan. *In Cod. 8196 fehlt der Name des Malers.*	S. XLI	
27.	1016	Venus und Cupido. (Cop.)	S. XLII	
28.	1030	Eine kuchel vom Bassan.	S. XLII	
29.	1031	Terquinius und Lucretia vom Hansen von Acha. (Orig.) *Am 30. Mär; 1623 dem Daniel de Brierß um 400 Taler verkauft (BB 32: Buhlschaft, Tarquino und Lucretia, copei; KK 210, A 210).*	S. XLII	Verkauf an de Briers, Kopie
30.	1032	Ein Venus mit der lauten vom Hansen von Acha. *Cod. 8196 hat:* Venus mit einem Organisten. Cop. *Fehlte bei der Revision von 1635 (KK 211, LL 211, A 211, alle drei:* Venus mit einem Organisten, unter 327 stucken ersezt/, *erseht aus den Zugängen von 1635 (AA 51:* Ein Venus mit der lauten*)*	S. XLII	
31.	1033	Wie Jacob aus dem land zeugt, wohl copiert vom Bassan. *Wohl identisch mit Dudik 284 (S. XXXIX)*	S. XLII	

Nr.	Inv.-Nr.	Inventartext	Seite	Bemerkung
32.	1043	Diana mit dem güldenen regen, nach Corregio vom Hanß von Aach copirt. *Cod. 8196 hat: Danae mit dem güldenen regen. Orig. vom Corregio. Cop. – Hierauf folgt dort unsere Nummer 1057.*	S. XLII	von Aachen nach Correggio
33.	1049	Wie Abrahamb die geliebt bekombt von Gott dem vatter, vom Bassan wohl copiert. *In Cod. 8196 folgt unsere Nummer 1062.*	S. XLIII	
34.	1070	Midas mit Vntugenden. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 266 (S. XXXIX).*	S. XLIII	
35.	1089	Eine tafel mit 4 lachenden personen vom Günter. *Cod. 8196 hat statt des fehlenden Malernamens nur: Cop. – Identisch mit Dudik A 343 (S. XXXIX).*	S. XLIII	
36.	1091	Eine alte runde landschaft vom Bohl mit Daniel und Baal. *Cod. 8196 hat mir:* Eine alte runde landschaft. *Cop. – Fehlte bei der Revision von 1635 (KK 218, LL 218, A 218:* Ein alte runde landschaft, unter 327 stucken ersezt*), ersetz aus den Zugängen von i635 (AA).*	S. XLIII	
37.	1094	Eine kleine landschaft. (Cop.)	S. XLIII	
38.	1098	Ein perspectiv mit mascarata, ein schlecht stuck. *Cod. 8196 hat statt ein schlecht stuck bloß: Cop. – Identisch mit Dudik A 344 (S. XXXIX).*	S. XLIII	
39.	1108	Maria und Elisabeth, ein copei vom Günter. *Cod. 8196 hat: Maria und Elisabeth mit einem kindlein von Lambardus de Lambardi. Orig. – Wohl identisch mit Dudik A 355 (S. XXXIX):* Maria, Elisabeth und das Kindl.	S. XLIV	
40.	1124	Diana mit einem hund. (Cop.) *Vielleicht identisch mit Dudik A 373 (S. XXXIX):* Diana mit deren hunten.	S. XLIV	
41.	1132	Ein tisch mit einem licht und etlichen Sachen nach Schneidern. (Cop.) *In Cod. 8196 statt des Malernamens nur: Cop.*	S. XLIV	
42.	1133	Ein tisch mit obst und einem papagai. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 328 (S. XXXIX).*	S. XLIV	

Nr.	Inv.-Nr.	Inventartext	Seite	Bemerkung
43.	1136	Ein tisch, darauf etliche Sachen mit einem licht, nach dem Schneider. *Cod. 8196 hat nur: Ein tisch, darauf etliche Sachen. Cop.*	S. XLIV	
44.	1142	Ein panquetl nach Lucas de Laida, copei	S. XLIV	
45.	1149	Ein nackend weibesbrustbild vom Gündeloch. *Cod. 8196 hat bloß: Ein nackend weibesbild. Cop*	S. XLV	
46.	1154	Herodia mit sanct Johannis kopf, ein copei vom Kranich. *In Cod. 8196 fehlt der Name des Malers*	S. XLV	
47.	1163	Ein bildnuß Joannis Baptistae. *Cod. 8196 hat nur: Ein bildnus von einem heiligen. Cop.*	S. XLV	
48.	1165	Zephirus und Aurora nach Corregio. *Cod. 8196 hat: Semele und Juppiter in einer wölken von Corregio. Cop. – Wohl identisch mit Dudik A 409 (S. XXXIX).*	S. XLV	
49.	1175	Action mit der Diana im baad. (Cop.)	S. XLV	Kopie Diana und Aktaeon
56.	1210	Bann und VenuS. (Cop.)	S. XLVI	
57.	1211	Venus und AdonuS. (Cop.) *Vielleicht identisch mit Dudik A 466 (S. XL)*	S. XLVI	
58.	1217	Wie Yxion nach apfeln greift, nach Tician. (Cop.) *Cod. 8196 hat statt Yxion:* ein hungeriger. *– Wohl identisch mit Dudik A 471 (S. XL).*	S. XLVI	
59.	1218	Tantalus aufm rat nach Tician. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 473 (S. XL)*	S. XLVI	
60.	1221	Ein alt weib bradet apfel. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 491 (S. XL).*	S. XLVI	
61.	1231	Eine tafel mit allerlei gespensten. (Cop.) *Vielleicht identisch mit Dudik A 487 (S. XL):* Ein daffel mit Feuersbrunst, dorbei die Furia mit underschidlichen monstern,	S. XLVI	
62.	1235	Kaisers Rudolphi ableibung. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 499 (S. XL): Kaiser Rudolpho conterfeht, als er tott wahr*	S. XLVI	
63.	1240	Ein gaukelspiel nachm Hieronymo Boß. (Cop.)	S. XLVI	

Nr.	Inv.-Nr.	Inventartext	Seite	Bemerkung
64.	1259	Helena, wie sie beraubt wirdt. (Cop.) *Vielleicht identisch mit Dudik A 35 (S. XXXVIII): Raptus Hellene.*	S. XLVII	
65.	1263	Venus und Satiro. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 550 (S. XL):* Venus und Satur.	S. XLVII	
66.	1265	Dialectica. (Cop.) *Fehlte bei der Revision von 1635 (KK 266, LL 266, A 266:* unter 327 stucken ersezt*), ersetzt aus den Zugängen von 1635 (AA).*	S. XLVII	
56.	1210	Bann und VenuS. (Cop.)	S. XLVI	
57.	1211	Venus und AdonuS. (Cop.) *Vielleicht identisch mit Dudik A 466 (S. XL)*	S. XLVI	
58.	1217	Wie Yxion nach apfeln greift, nach Tician. (Cop.) *Cod. 8196 hat statt Yxion:* ein hungeriger. – *Wohl identisch mit Dudik A 471 (S. XL).*	S. XLVI	
59.	1218	Tantalus aufm rat nach Tician. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 473 (S. XL)*	S. XLVI	
60.	1221	Ein alt weib bradet apfel. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 491 (S. XL).*	S. XLVI	
61.	1231	Eine tafel mit allerlei gespensten. (Cop.) *Vielleicht identisch mit Dudik A 487 (S. XL):* Ein daffel mit Feuersbrunst, dorbei die Furia mit underschidlichen monstern,	S. XLVI	
62.	1235	Kaisers Rudolphi ableibung. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 499 (S. XL): Kaiser Rudolpho conterfeht, als er tott wahr*	S. XLVI	
63.	1240	Ein gaukelspiel nachm Hieronymo Boß. (Cop.)	S. XLVI	
64.	1259	Helena, wie sie beraubt wirdt. (Cop.) *Vielleicht identisch mit Dudik A 35 (S. XXXVIII): Raptus Hellene.*	S. XLVII	
65.	1263	Venus und Satiro. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 550 (S. XL):* Venus und Satur.	S. XLVII	
66.	1265	Dialectica. (Cop.) *Fehlte bei der Revision von 1635 (KK 266, LL 266, A 266:* unter 327 stucken ersezt*), ersetzt aus den Zugängen von 1635 (AA).*	S. XLVII	

Nr.	Inv.-Nr.	Inventartext	Seite	Bemerkung
67.	1270	Die schul Mercurii. (Cop.) *Wohl identisch mit Dudik A 560 (S. XL).*	S. XLVII	
68.	1279	Ein tafel mit geschüz und metalmahlwerk. (Cop.) *Fehlte bei der Revision von 1635 (KK 274, LL 274, A 274:* unter 327 stucken ersezt*),* *ersetzt aus den Zugängen von 1635 (AA).*	S. XLVII	
69.	1282	Die zwölf haidnische kaiser sambt ihren weibern. (Cop.) *Cod. 8106 fügt hinzu:* seind vierundzwanzig stück. *Cop. – Wohl identisch mit Dudik A 586 (S. XLI):* Item biss 610 die zwelf haidnischen kaiser mit deren kaiserin, jedes absonderlich konterfeht.	S. XLVII	Kaiser und Kaiserinnen
70.	1287	Das unzüchtige leben von der sündfluth. (Cop.) *Fehlte bei der Revision von 1635 (KK 278, LL 278, A 278:* under 327 stucken*), ersetzt aus den Zugängen von 1635, vielleicht AA 18:* Historia mit nacketen leuten, sicut erat in diebus Noë.	S. XLVII	
71.	1311	Wie ein ehebrecherisch weib vor gericht geführt wirdt, nach dem Hansen von Acha. (Cop.) *Fehlte bei der Revision von 1635 (KK 280, LL 280, A 280:* under 327 stucken*), erseht aus den Zugängen von 1635 (AA).*	S. XLVIII	Kopie nach von Aachen
72.	1313	Venus und Adonus. (Cop.) *Fehlte bei der Revision von 1635 (KK 281 LL 282 A 281:* under 327 stucken*), ersetzt aus den Zugängen von 1635, vielleicht AA 22:* Adonis et Veneris gemähl. *– Vielleich identisch mit Dudik A 412 (S. XL)*	S. XLVIII	
73.	1321	Sanct Hubertus, wie ihm ein hirsch erscheinet, nach Albrecht Dürren copirt.	S. XLVIII	
74.	1353	15 allerlei copeien. *Fehlten bei der Revision von 1635 (KK 295, LL 296, A 296:* unter 327 sucken ersezt*),* *ersetzt aus den Zugängen von 1635.*	S. XLIX	

Literaturverzeichnis

Das Literaturverzeichnis ist alphabetisch und chronologisch nach Kurztiteln sortiert. Sollten Autor*innen mehr als eine Publikation im gleichen Jahr haben, wurde der Kurztitel durch die Hinzufügung des ersten Substantives konkretisiert.

Abgekürzt zitierte Literatur

ÄGB Karlheinz Barcket et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, 7 Bde. Stuttgart, Weimar 2000–2005.

BLSK Karl Jost (Hrsg.): B*iografisches Lexikon der Schweizer Kunst. Unter Einschluss des Fürstentums Liechtenstein*, 2 Bde. Zürich 1998.

DoA Jane Turner (Hrsg.): *The Dictionary of Art*, 34 Bde. Oxford [u. a.] 1996.

DWB Jacob Grimm, Wilhelm Grimm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch, 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961*. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.

Hollstein: Dutch 21 (1980) Dieuwke de Hoop Scheffer (Hrsg.): *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700.* Bd. 21: *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II., Text*. Amsterdam 1980.

Hollstein: Dutch 27 (1983) Dieuwke de Hoop Scheffer, Karel Gerard Boon (Hrsg.): *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700.* Bd. 27: *Christoffel van Sichem I to Herman Specht.* Amsterdam 1983.

Hollstein: Dutch 5 (1951) Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700.* Bd. 5: *Cornelisz.–Dou*. Amsterdam 1951.

Hollstein: Dutch 7–9 (1999) Jan P. Filedt Kok, Ger Luijten (Hrsg.): *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700.* Bd. 7–9: *The Muller Dynasty*, 3 Bde. Rotterdam 1999.

Hollstein: German 8 (1968) Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, Karel Gerard Boon (Hrsg.): *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Bd. 8: Dürr – Friedrich*. Ouderkerk aan den Ijssel 1968.

HWRh Gert Ueding, Wilfried Barner (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 Bde. Tübingen, Berlin 1992–2015.

LCI Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968–1976.

LdK Harald Olbrich (Hrsg.): *Lexikon der Kunst*. Leipzig 1987–1994.

Le Blanc Charles Le Blanc (Hrsg.): *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris 1854–1889.

Nagler Georg Kaspar Nagler (Hrsg.): *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, 22 Bde. München 1835–1852.

Nagler: Monogramm Georg Kaspar Nagler (Hrsg.): *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen,* […], 6 Bde. München 1881.

TA Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg 1675/1679/1680. Online-Edition 2008–2012.

ThB Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 Bde. Leipzig 1907–1950.

TIB Walter L. Strauss et al. (Hrsg.): *The Illustrated Bartsch*. Bearb. von Adam von Bartsch et al. New York seit 1922.

Zedler Johann Heinrich Zedler (Hrsg.): *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bde., 4 Supplement. Leipzig 1731–1754.

Vollständig zitierte Literatur

Aikema 2012 Bernard Aikema: Hans von Aachen in Italy: A Peappraisal. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 17–27.

Aikema / Leonardo 2010 Bernard Aikema, Isabella Di Leonardo: Italien: Stiltransfer und Netzwerke. In: Thomas Fusenig (Hrsg.): *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa*. Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Císařská konírna, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien. Berlin, München 2010, S. 85–93.

Ainsworth 2017 Maryan W. Ainsworth (Hrsg.): *Workshop Practice in Early Netherlandish Painting. Case Studies from Van Eyck Through Gossart* (= Me fecit, Bd. 10). Turnhout 2017.

Allart 2001 Dominique Allart: Did Pieter Brueghel the Younger See his Father's Paintings? Some Methodological and Critial Reflections. In: Peter van den Brink (Hrsg.): *Brueghel Enterprises*. Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum, Maastricht; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Gent 2001, S. 47–57.

Amendola 2016 Adriano Amendola: Collecting Copper Plates between Venice and Rome in the Seventeenth Century. In: *Journal of the History of Collections* 28 (2016), H. 2, S. 161–173.

Angulo Iñiguez 1965 Diego Angulo Iñiguez: Pedro el Mudo. In: *Archivo Español de Arte* 38 (150) (1965), S. 123–124.

Angulo Iñiguez / Perez Sanchez 1969 Diego Angulo Iñiguez, Alfonso Perez Sanchez: *Historia de la Pintura Española. Pintura Madrileña del Primer Tercio del Siglo XVII.* Madrid 1969.

Arfelli 1935 Adriana Arfelli: *La Pinacoteca e i Musei Comunali di Forlì* (= Itinerari dei musei e monumenti d'Italia, Bd. 47). Rom 1935.

Augustyn / Söding 2010 Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer Begrifflichen Annäherung. In: dies. (Hrsg.): *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung* (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 26). Passau 2010, S. 1–14.

Auinger-Sutterlüty 2012 Nina Auinger-Sutterlüty: Doppelgänger 6.11.2012 bis 14.1.2013 [Presseinformation]. In: *Kunsthistorisches Museum,* unter: http://press.khm.at/fileadmin/content/KHM/Allgemein/pdf/PT_Doppelgaenger_dt.pdf [Stand: 01.08.2022].

Aukt.-Kat. Cassirer 1919 Kunstsalon Cassirer: *Sammlung Brunander, Berlin: Gemälde, Bildwerke, Möbel und Antiquitäten. Ausstellung 7.–9. November, Versteigerung 11. November u. folg. Tage*. Aukt.-Kat. Berlin, 7.11.1919.

Aukt.-Kat. Dobiaschofsky 1980 Auktionshaus Dobiaschofsky: *Auktion 52: Im Monbijou. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik und Helvetica des 16. bis 20. Jahrhunderts. Skulpturen und Antiquitäten aus in- und ausländischen Sammlungen und Nachlässen*. Aukt.-Kat. Bern, 22.10.1980.

Aukt.-Kat. Karl & Faber 1979 Karl & Faber: *Auktion 149: Kunst alter und neuer Meister. Alte Landkarten, Veduten, Dekorative Graphik*. Aukt.-Kat. München, 29.–31. Mai, 1.6.1979.

Aukt.-Kat. Karl & Faber 2016 Karl & Faber: *Auktion 268: Alte Meister. Kunst des 19. Jahrhunderts*. Aukt.-Kat. München, 29.4.2016.

Aukt.-Kat. Koller 1969 Galerie Koller: *Auktion 21.* Aukt.-Kat. Zürich, [o.a.].10.1969.

Aukt.-Kat. Lempertz 1939 Kunsthaus Lempertz: *Auktion 401: Werke alter Kunst aus verschiedenem Besitz. Plastiken, Textilien, alte Gemälde, Möbel, Keramitk, Metallarbeiten*. Aukt.-Kat. Köln, 21.4.1939.

Aukt.-Kat. Lempertz 1965 Kunsthaus Lempertz: *Auktion 484: Alte Kunst. Kunstnachlass F. F. Uthemann, St. Petersburg – Genf, Teil 1, u. a.* Aukt.-Kat. Köln, 18. bis 20.11.1965.

Aukt.-Kat. Neumeister 2016 Auktionshaus Neumeister: *Auktion 372: Alte Kunst*. Aukt.-Kat. München, 6.7.2016.

Aukt.-Kat. Phillips London 1987 Phillips London: *Old Master Paintings*. Aukt.-Kat. London, 27.10.1987.

Aukt.-Kat. Phillips London 1988 Phillips London: *Old Master Painting*. Aukt.-Kat., 9.12.1988.

Aukt.-Kat. Prehn 1829 [o. A.]: *Verzeichniss der Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche und Bücher. Welche zur Hinterlassenschaft von Herrn Johann Valentin Prehn gehören, und zu Ende nächster Herbstmesse versteigert werden sollen*. Frankfurt am Main 1829.

Aukt.-Kat. Sotheby's New York 2007 Sotheby's New York: *Sale N08321: Important Old Master Paintings & European Works of Art*. Aukt.-Kat., 8.6.2007.

Aukt.-Kat. Sotheby's New York 2018 Sotheby's New York: *Sale N09814: Fine Old Master & 19th Century Eruopean Art*. Aukt.-Kat. New York, 1.2.2018.

Ausst. Kat. Hiratsuka 1995 *16th–18th century European paintings from the National Museum of Art of Romania and the National Brukenthal Museum*. Ausst.-Kat. Hiratsuka-shi-Hakubutsukan, Hiratsuka u. a. Hiratsuka 1995.

Ausst.-Kat Edinburgh 1991 Richard J.W. Evans et al. (Hrsg.): *The Stylish Image. Printmakers to the Court of Rudolf II*. Ausst.-Kat. National Gallery of Scotland, Edinburgh. Edinburgh 1991.

Ausst.-Kat. Aachen/Prag/Wien 2010 Thomas Fusenig (Hrsg.): *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa*. Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Císařská konírna, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien. Berlin, München 2010.

Ausst.-Kat. Amsterdam 1955 Remmet van Luttervelt (Hrsg.): *Le Triomphe du Maniérisme Européen de Michel-Ange au Gréco*. Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam. Amsterdam 1955.

Ausst.-Kat. Amsterdam 2003 Huigen Leeflang, Ger Luijten (Hrsg.): *Hendrick Goltzius (1558–1617). Tekeningen, Prenten en Schilderijen*. Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam. Zwolle 2003.

Ausst.-Kat. Antwerpen 2004 Kristin Lohse Belkin (Hrsg.): *A House of Art. Rubens as Collector*. Ausst.-Kat. Rubenshuis, Antwerpen. Antwerpen 2004.

Ausst.-Kat. Augsburg 2015 Gode Krämer et al. (Hrsg.): *Die verschollene Leda. Joseph Heintz d. Ä. Kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger*. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schätzlerpalais, Augsburg. Berlin 2015.

Ausst.-Kat. Basel 2016 Ariane Mensger (Hrsg.): *Bestechend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Basel. München 2016.

Ausst.-Kat. Bath 2017 Amy Orrock (Hrsg.): *Bruegel. Defining a Dynasty*. Ausst.-Kat. Holburne Museum, Bath. London, New York 2017.

Ausst.-Kat. Berlin 1979 Hans Mielke (Hrsg.): *Manierismus in Holland um 1600. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett*. Ausst.-Kat. Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin. Berlin 1979.

Ausst.-Kat. Birmingham 1934 Solomon Charles Kaines Smith (Hrsg.): *Commemorative Exhibition of the Art Treasures of the Midlands,* Ausst.-Kat. City of Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham 1934.

Ausst.-Kat. Boston 1883 James Jackson Jarves (Hrsg.): *Catalogue of the American Exhibition of Foregin Products, Arts, and Manufactures*. Ausst.-Kat. Jarves Collection, Boston [MA]. Boston [MA] 1883.

Ausst.-Kat. Bremen 1999 Thomas Deecke (Hrsg.): *Originale echt falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen. Heidelberg 1999.

Ausst.-Kat. Brüssel 1992 Isabelle de Ramaix (Hrsg.): *Les Sadeler, graveurs et éditeurs* (= Bibliothèque Royale Albert I., Bd. 233). Ausst.-Kat. Bibliothèque Royale, Brüssel. Brüssel 1992.

Ausst.-Kat. Brüssel/Rom [IT] 1995 Anne-Claire de Liedekerke (Hrsg.): *Fiamminghi a Roma 1508–1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*. Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts, Brüssel; Palazzo delle Espositioni, Rom. Mailand 1995.

Ausst.-Kat. Bukarest 2015 Elena Olariu et al. (Hrsg.): *Ars amandi. Tema iubirii in arta europeana a secolelor XVI–XIX. Donaţia de grafică Augustina Popovici* (= Donaţii şi donatori, Bd. 9). Ausst.-Kat. Muzeul Naţional de Artă al României, Cabinetul de Desene şi Gravuri, Bukarest. Bukarest 2015.

Ausst.-Kat. Cleveland 1936 [o. A.] (Hrsg.): *Catalogue of the Twentiesth Anniversary Exhibition*. Ausst.-Kat. Cleveland Museum of Art, Cleveland [OH]. Exhibition 1936.

Ausst.-Kat. Dijon 1983 Pierre Georgel (Hrsg.): *La peinture dans la peinture*. Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts, Dijon. Dijon 1983.

Ausst.-Kat. Dijon 2002 Eliška Fučíková, Tomáš Kleisner (Hrsg.): *Praga Magica 1600. L'art à Prague au temps de Rodolphe II*. Ausst.-Kat. Musée National Magnin, Dijon. Paris 2002.

Ausst.-Kat. Düsseldorf 1954 Heinz Peters (Hrsg.): *Wild und Fisch im Wandel der Kunst,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, Düsseldorf 1954.

Ausst.-Kat. Düsseldorf 2008 Beat Wismer (Hrsg.): *Der verbotene Blick auf die Nacktheit. Diana und Actaeon*. Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast, Düsseldorf. Ostfildern 2008.

Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988 Christian Beaufort et al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988.

Ausst.-Kat. Florenz 2016 Wolfger A. Bulst et al. (Hrsg.): *La città di Ercole. Mitologia e politica* (= I mai visti, Bd. 15). Ausst.-Kat. Galleria degli Uffizi, Florenz. Bologna 2016.

Ausst.-Kat. Göteborg 1988 Håkan Wettre (Hrsg.): *Kopior, Förfalskningar, Parafraser, Plagiat, Pastischer, Repliker, Original, Reproduktioner*. Ausst.-Kat. Göteborgs Konstmuseum, Göteborg. Göteborg 1988.

Ausst.-Kat. Innsbruck/Wien 1992 Artur Rosenauer, Alfred Kohler (Hrsg.): *Hispania – Austria. Kunst um 1492. Die Katholischen Könige Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien*. Ausst.-Kat. Schloss Ambras, Innsbruck; Kunsthistorisches Museum, Wien. Milan 1992.

Ausst.-Kat. Karlsruhe 2012 Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012.

Ausst.-Kat. Kronach 1994 Claus Grimm et al. (Hrsg.): *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken* (= Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 26). Ausst.-Kat. Festung Rosenberg, Kronach. Augsburg 1994.

Ausst.-Kat. Lecce 1996 Claudia Cieri Via (Hrsg.): *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra 500 e 600*. Ausst.-Kat. Fondazione Memmo, Lecce. Lecce 1996.

Ausst.-Kat. Lemgo 1989 G. Ulrich Großmann (Hrsg.): *Renaissance im Weserraum,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, Lemgo. München 1989.

Ausst.-Kat. London 1987 Susan Lambert (Hrsg.): *The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*. Ausst.-Kat. Victoria & Albert Museum, London. London 1987.

Ausst.-Kat. Los Angeles [CA] 2006 Anne T. Woollett (Hrsg.): *Rubens & Brueghel. A Working Friendship*. Ausst.-Kat. J. Paul Getty Museum, Los Angeles [CA]. Los Angeles [CA] 2006.

Ausst.-Kat. Maastricht/Brüssel [engl.] 2001 Peter van den Brink (Hrsg.): *Brueghel Enterprises*. Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum, Maastricht; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Gent 2001.

Ausst.-Kat. Madrid 1926 Felix Boix (Hrsg.): *Exposición Antiguo Madrid*. Ausst.-Kat., Madrid 1926.

Ausst.-Kat. München 1963 Wolfgang Gurlitt (Hrsg.): *Ausstellungskatalog: Sammlung Wolfgang Gurlitt, Nr. 33*. Ausst.-Kat. Galerie Wolfgang Gurlitt, München. München 1963.

Ausst.-Kat. München 1989 Holm Bevers (Hrsg.): *Niederländische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts in der Staatlichen Graphischen Sammlung München*. Ausst.-Kat. Staatliche Graphische Sammlung, München. München 1989.

Ausst.-Kat. München 2001 Claudia Denk (Hrsg.): *Venus – Bilder einer Göttin*. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München. München 2001.

Ausst.-Kat. München 2005 Thea Vignau-Wilberg (Hrsg.): *In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600.* Staatlichen Graphischen Sammlung, München. München 2005.

Ausst.-Kat. München 2009 Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung*. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009.

Ausst.-Kat. Münster 1976 Gerhard Langemeyer, Reinhart Schleier (Hrsg.): *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum, Münster. Münster 1976.

Ausst.-Kat. Murnau 1997 Brigitte Salmen, Frieder Ryser (Hrsg.): *Glas, Glanz, Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau. Murnau 1997.

Ausst.-Kat. Nancy 2013 Claire Stoullig et al. (Hrsg.): *L' Automne de la Renaissance. D'Arcimboldo à Caravage*. Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts, Nancy. Paris 2013.

Ausst.-Kat. Neapel 1952 Luigi Tocchetti (Hrsg.): *Fontainebleau e la Maniera Italiana*. Ausst.-Kat. Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo, Neapel. Florenz 1952.

Ausst.-Kat. New Haven 2006 Suzanne Boorsch, John Marciari (Hrsg.): *Master Drawings from the Yale University Art Gallery*. Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery, New Haven [CT]. New Haven [CT] 2006.

Ausst.-Kat. New York 1987 Stuart Cary Welch (Hrsg.): *The Emperors' Album. Images of Mughal India*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New York 1987.

Ausst.-Kat. New York 2005 Laurence B. Kanter, Pia Palladino (Hrsg.): *Fra Angelico*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New York, New Haven [u. a.] 2005.

Ausst.-Kat. New York 2012 Stijn Alsteens et al. (Hrsg.): *Dürer and Beyond. Central European Drawings in the Metropolitan Museum of Art, 1400–1700*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New York 2012.

Ausst.-Kat. New York 2014 Sally Metzler (Hrsg.): *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The Complete Works*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven, London 2014.

Ausst.-Kat. Nürnberg 1952 Leonie von Wilckens (Hrsg.): *Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreißigjährigen Kriege 1530–1650*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1952.

Ausst.-Kat. Nürnberg 2013 Eser, Thomas (Hrsg.): *Albrecht Dürer*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2013.

Ausst.-Kat. Nürnberg 2022 Yasmin Doosry (Hrsg.): *Hans Hoffmann – ein europäischer Künstler der Renaissance*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2022.

Ausst.-Kat. Padua 1992 Caterina Limentani Virdis, Franca Pellegrini (Hrsg.): *Una dinastia di incisori. I Sadeler. 120 stampe dei Musei Civici di Padova*. Ausst.-Kat. Musei Civici. Padua 1992.

Ausst.-Kat. Paris 1965 Michel Laclotte, Adeline Cacan (Hrsg.): *Le XVIe Siècle Européen. Peintures es Dessing dans les Collections Publiques Françaises*. Ausst.-Kat. Petit Palais Paris. Paris 1965.

Ausst.-Kat. Paris 2017 Adriaan E. Waiboer et al. (Hrsg.): *Vermeer and the Masters of Genre Painting. Inspiration and Rivalry*. Ausst.-Kat. Louvre, Paris; National Gallery of Ireland, Dublin; National Gallery of Art, Washington, Paris. New Haven, London 2017.

Ausst.-Kat. Parma / Wien 2003 Sylvia Ferino-Pagden, Lucia Fornari Schianchi (Hrsg.): *Parmigianino und der europäische Manierismus*. Ausst.-Kat. Galleria Nazionale, Parma; Kunsthistorisches Museum, Wien. Mailand, Wien 2003.

Ausst.-Kat. Prag 1912 Karel Chytil (Hrsg.): *Rudolf II. Eine Ausstellung von Werken seiner Hofkünstler und Bildnissen von persönlichkeiten an dessen Hof*. Ausst.-Kat. Kunsthaus Rudolfinum, Prag. Prag 1912.

Ausst.-Kat. Prag 1996 Filip Wittlich (Hrsg.): *Vojtěch svobodný pán Lanna - sběratel, mecenáš a podnikatel. Vojtěch Baron Lanna – Collector, Patron and Entrepreneur*. Ausst.-Kat. Uměleckoprůmyslové museum [Kunstgewerbemuseum], Prag. Prag 1996.

Ausst.-Kat. Prag [dt. Aufsatzband] 1997 Eliška Fučíková (Hrsg.): *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*. Ausst.-Kat. Prager Burg; Wallenstein Palais, Prag. Prag 1997.

Ausst.-Kat. Prag [engl. Aufsatzband] 1997 Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II and Prague. The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Hear of Central Europe*. Ausst.-Kat. Hradschin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag, London, Mailand 1997.

Ausst.-Kat. Prag [engl. Großband] 1997 Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II and Prague. The Court and the City*. Ausst.-Kat. Hradschin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. London 1997.

Ausst.-Kat. Prag [Sekyrka] 1997 Tomáš Sekyrka (Hrsg.): *Umění a Mistrovství. Pražská Malířská bratrstva 1348–1783*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag; Klášter Sv. Jiří, Prag. Prag 1997.

Ausst.-Kat. Prag [tsch. Katalog] 1997 Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a ezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Katalog vystavených exponátů*. Ausst.-Kat. Hradschin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag 1997.

Ausst.-Kat. Prag 2006 Olga Kotková (Hrsg.): *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2006.

Ausst.-Kat. Prag 2012 Alena Volrábová, Blanka Kubíková (Hrsg.): *Rudolf II. a mistři grafického umění. Rudolf II. and Masters of Printmaking*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2012.

Ausst.-Kat. Prag 2014 Eliška Fučíková (Hrsg.): *Rudolfinští mistři. Díla dvorních umělců Rudolfa II. z českých soukromých sbírek. The Masters of Rudolf II's Era. Works of Art by Court Artists of Rudolf II in Private Czech Collections*. Ausst.-Kat. Muzeum hlavního města (Stadtmuseum), Prag. Prag 2014.

Ausst.-Kat. Rom 2016 David Ekserdjian et al. (Hrsg.): *Correggio and Parmigianino. Art in Parma during the Sixteenth Century*. Ausst.-Kat. Palazzo del Quirinale, Rom. Mailand 2016.

Ausst.-Kat. Sarasota 1972 Kent Sobotik (Hrsg.): *Central Europe 1600–1800*. Ausst.-Kat. Ringling Museum of Art, Sarasota [FL]. Sarasota [FL] 1972.

Ausst.-Kat. Stuttgart 1946 Herbert Hoffmann (Hrsg.): *Katalog der Ausstellung Meisterwerke aus den Koelner Museen und der Wuerttembergischen Staatsgalerie Stuttgart*. Ausst.-Kat. Staatsgalerie, Stuttgart. Tübingen 1946.

Ausst.-Kat. Stuttgart 1979/1980 Heinrich Geissler (Hrsg.): *Zeichnung in Deutschland, deutsche Zeichner 1540–1640,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Stuttgart. Stuttgart 1979/1980.

Ausst.-Kat. Stuttgart 2001 Corinna Höper et al. (Hrsg.): *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*. Ausst.-Kat. Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Stuttgart. Ostfildern-Ruit 2001.

Ausst.-Kat. Utrecht/Washington/Houston 2015 James Clifton et al. (Hrsg.): *Pleasure and Piety. The Art of Joachim Wtewael*. Ausst.-Kat. Centraal Museum, Utrecht; National Gallery of Art, Washington; Museum of Fine Arts, Houston. Princeton [NJ] 2015.

Ausst.-Kat. Wien 1980 Heribert Hutter (Hrsg.): *Original – Kopie – Replik – Paraphrase* (= Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Bd. 1213). Ausst.-Kat. Akademie der Bildenden Künste, Wien. Wien 1980.

Ausst.-Kat. Wien 1987 Werner Hofmann (Hrsg.): *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*. Ausst.-Kat. Wiener Künstlerhaus, Wien. Wien 1987.

Ausst.-Kat. Wien/Antwerpen 1993 Ekkehard Mai, Hans Vlieghe (Hrsg.): *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Wien, Köln 1993.

Ausst.-Kat. Wien/Dresden 2007 Jutta Kappel, Helmut Trnek (Hrsg.): *Kaiser Rudolf II. zu Gast in Dresden*. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien; Grünes Gewölbe, Dresden. München, Berlin 2007.

Ausst.-Kat. Wien/Frankfurt 2017 Gerlinde Gruber et al. (Hrsg.): *Rubens. Kraft der Verwandlung*. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien; Städel Museum, Frankfurt am Main. München 2017.

Ayooghi 2012 Sarvenaz Ayooghi: In the Service of the Emperor. Acquisition Strategies and Network of Rudolfinian Art Agents in Italy Around 1600. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 221–222.

Ayooghi 2015 Sarvenaz Ayooghi: Die rudolfinischen Kunstagenten. Expertise – Mechanismen – Netzwerk – Kopien. In: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, NF Stadt und Hof* 4 (2015), S. 103–111.

Bachelin 1898 Léon Bachelin: *Tableaux Anciens de la Galerie Charles Ier Roi de Roumanie*. Paris 1898.

Bader 2013 Lena Bader: *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte* (= eikones). München 2013.

Baert 2007 Barbara Baert: *Noli me tangere* or the Untouchable Body. Five Exercises in the Prohibition on Touching. In: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (2007), S. 8–21.

Baker et al. 2003 Christopher Baker et al. (Hrsg.): *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750.* Aldershot 2003.

Balthasar 1977 Joseph Anton Felix von Balthasar: *Museum virorum lucernatum fama et meritis illustrium, quorum imagines ad vivum depictae visuntur*. Luzern 1977.

Bambach 1999 Carmen Bambach: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300–1600*. Cambridge 1999.

Barbanera 2006 Marcello Barbanera: *Original und Kopie. Bedeutungs- und Wertewandel eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der klassischen Archäologie* (= Akzidenzen, Bd. 17). Stendal 2006.

Barocchi/Gaeta Bertelà 2005 Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà (Hrsg.): *Collezionismo mediceo e storia artistica*. Bd. 2,1: *Il cardinale Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere 1621–1666.* Florenz 2005.

Bartilla 2009 Stefan Bartilla: *Flämische und Holländische Malerei vom 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert. Führer durch die Sammlung der Südböhmischen Aleš-Galerie*. Hluboká nad Vltavou 2009.

Bartsch et al.: Einführung 2010 Tatjana Bartsch et al.: Originale der Kopie. Eine Einführung. In: Tatjana Bartsch et al. (Hrsg.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike* (= Transformationen der Antike, Bd. 17). Berlin, New York 2010, S. 1–26.

Bartsch et al.: Originale 2010 Tatjana Bartsch et al. (Hrsg.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike* (= Transformationen der Antike, Bd. 17). Berlin, New York 2010.

Bassnett 1988 Susan Bassnett: Elisabeth Jane Weston – the Hidden Roots of Poetry. In: Christian Beaufort et al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988, S. 9–15.

Bätschmann 1996 Oskar Bätschmann: Der Holbein-Streit: eine Krise der Kunstgeschichte? In: Thomas W. Gaehtgens, Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Kennerschaft. Kolloquium zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode* (= Jahrbuch der Berliner Museen, Beiheft, Bd. 38). Berlin 1996, S. 87–100.

Bauer 1992 Barbara Bauer: Aemulatio. In: *WHRh,* Bd. 1 (1992), Sp. 141–187.

Bauer/Haupt 1976 Rotraut Bauer, Herbert Haupt: *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II.* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 72, NF 36). Wien 1976.

Bayersdorfer 1872 Adolph Bayersdorfer: *Der Holbein-Streit. Geschichtliche Skizze der Madonnenfrage und kritische Begründung der auf dem Holbein-Congress Dresden abgegebenen Erklärung der Kunstforscher*. München 1872.

Beaujean et al. 2010 Dieter Beaujean et al. (Hrsg.): *Grafik bis 1700. Von Dürer bis Sadeler. Bestandskatalog Museum Bautzen* (= Sächsische Museen, Fundus, Bd. 6). Dresden 2010.

Béguerie-De Paepe/Haas 2015 Pantxika Béguerie-De Paepe, Magali Haas (Hrsg.): *Der Isenheimer Altar. Das Meisterwerk im Musée Unterlinden*. Paris 2015.

Bek 2003 Aleksandra Bek: Rola wzorników niderlandzkich w rzeźbie renesansowej środkowiska legnickiego [Die Beteutung der Musterbücher für die Renaissanceskulptur der Lignitzer Kunst]. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 167–179.

Belkin 2009 Kristin Lohse Belkin: Rubens' Kopien nach Deutschen und Niederländischen Alten Meistern. In: Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung*. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009, S. 57–81.

Belting 2003 Hans Belting (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. 6. erw. und überarb. Aufl. Berlin 2003.

Bender 1981 Elisabeth Bender: *Matthäus Gundelach. Leben und Werk*. Diss. masch. Frankfurt am Main 1981.

Benesch 1928 Otto Benesch (Hrsg.): *Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts* (= Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Bd. 2). Wien 1928.

Benjamin 1936/2016 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. EA 1936. Frankfurt am Main. 2016.

Bergner 1911 Paul Bergner: Matthias Gundelach, Kammermaler Rudolfs II. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts Wien* 5 (1911), Sp. 183–188.

Bergström 1992 Ingvar Bergström: Hans Hoffmann's Oil-Painting The Hare in the Forest. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992, S. 3–18.

Bernard 1901 Jules Bernard: *Catalogue de tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les Galeries du Musée de Peinture et de Sculpture*. Grenoble 1901.

Bernstorff 2010 Marieke von Bernstorff: *Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi* (= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 28). München 2010.

Beßler 2009 Gabriele Beßler: *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*. Berlin 2009.

Blaser 1937 Fritz Blaser: Luzerner Historiker als Buchdruckgeschichtsforscher (Fortsetzung). In: *Der Schweizer Sammler und Familienforscher* 11 (1937), S. 283–285.

Bock 1929 Elfried Bock: *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen*. Frankfurt am Main. 1929.

Boeheim 1888 Wendelin Boeheim: Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek (Teil 1). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 7 (1888), S. XCI–CCXXVI.

Boeheim 1889 Wendelin Boeheim: Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek (Fortsetzung). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10 (1889), S. I–XI.

Bogen 2003 Stephan Bogen: Semiotik. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 329–335.

Bolzoni 2013 Marco Simone Bolzoni (Hrsg.): *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Maestro del Disegno. Catalogo Ragionato dell'Opera Grafica*. Rom 2013.

Borggrefe 2008 Heiner Borggrefe (Hrsg.): *Schloss Bückeburg. Höfischer Glanz, fürstliche Repräsentation* (= Kulturlandschaft Schaumburg, Bd. 13). Hannover 2008.

Borggrefe: Hans 2007 Heiner Borggrefe: Hans Rottenhammer and his Influence on the Collection of Rudolf II. In: *Studia Rudolphina* 7 (2007), S. 7–21.

Borggrefe: Pieter 2007 Heiner Borggrefe: Pieter Isaacsz in the Company of Hans von Aachen. In: Badeloch Noldus, Juliette Roding (Hrsg.): *Pieter Isaacsz (1568–1625). Court Painter, Art Dealer and Spy*. Ausst.-Kat. Det Nationalhistoriske Museum, Frederiksborg. Turnhout 2007, S. 43–57.

Born 2014 Robert Born (Hrsg.): *Türkenkriege und Adelskultur in Ostmitteleuropa vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (= Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 14). Ostfildern 2014.

Born et al. 2004 Robert Born et al. (Hrsg.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs* (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 1). Berlin 2004.

Boschloo, Anton W. A. 2011 Boschloo, Anton W. A. (Hrsg.): *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluijter*. Zwolle 2011.

Boschung et al. 2015 Dietrich Boschung et al. (Hrsg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts* (= Morphomata, Bd. 31). Paderborn 2015.

Bosi [1820] 1974 Lucio Bosi: Notize Storiche di Forlì, anno 1820. In: Orlando Piraccini (Hrsg.): *Il Patrimonio Culturale della Provincia di Forlì*. Bd. 2: *Gli Edifici di Culto del Centro Storico di Forlì* (= Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, Bd. 21). Bologna 1974, S. 59–76.

Bosse 1649 Abraham Bosse: *Sentiments sur la Distincition des Diverses Manières de Peinture, Dessin et Gravure et des Originaux d'avec leurs Copies*. Paris 1649.

Bottari/Ticozzi 1754 Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* (= Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne, Bd. 6). Rom 1754.

Bowron 1998 Edgar Peters Bowron: A brief History of European Oil Paintings on Copper, 1560–1775. In: Michael K. Komanecky et al. (Hrsg.): *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575–1775*. Ausst.-Kat. Phoenix Art Museum, Phoenix [AZ] u. a. New York 1998, S. 9–30.

Brakensiek 2003 Stefan Brakensiek: *Vom „Theatrum mundi" zum „Cabinet des Estampes". Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821* (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 150). Hildesheim 2003.

Brakensiek 2006 Stefan Brakensiek: „So schmeisse ich euch die Historie hin … ". Über Nachbilder, Variationen und andere Möglichkeiten, sich mittels der Druckgraphik auf Kunst zu beziehen – Einige einleitende Bemerkungen zu unserer Ausstellung. In: ders. (Hrsg.): *Eindrücke: Ausdrücke. Ein künstlerischer Dialog über die Jahrhunderte* (= Ausstellungskataloge Trierer Bibliotheken, Bd. 36). Ausst.-Kat. Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie, Trier. Trier 2006, S. 8–13.

Brakensiek 2010 Stephan Brakensiek: Gemalte Interpretation – Gemälde nach druckgraphischen Erfindungen. Überlegungen zu einigen medialen Aspekten der Reproduktionsgraphik. In: Markus A. Castor et al. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* (= Passagen/Passages, Bd. 31). Berlin, München 2010, S. 39–53.

Bredekamp 1993 Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 41). Berlin 1993.

Bredekamp 2000 Horst Bredekamp: Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung. In: Wolfgang Braungart (Hrsg.): *Manier und Manierismus*. Tübingen 2000, S. 109–129.

Bredekamp 2010 Horst Bredekamp: Vorwort. In: Tatjana Bartsch et al. (Hrsg.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike* (= Transformationen der Antike, Bd. 17). Berlin, New York 2010, S. VII–VIII.

Bredekamp 2015 Horst Bredekamp: Die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstkammer. In: Sabine Haag et al. (Hrsg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert* (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 15). Wien 2015, S. 13–41.

Brenner 2019 Danica Brenner: Malerinnen ohne Meisterstück. Exklusion und Partizipationsmöglichkeiten künstlerisch tätiger Frauen im zunftgebundenen Malerhandwerk. In: Wolfgang Cilleßen, Andreas Tacke (Hrsg.): *Meisterstücke. Vom Handwerk der Maler* (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 38). Frankfurt am Main 2019, S. 55–63.

Brückner/Knaipp 1988 Wolfgang Brückner, Friedrich Knaipp (Hrsg.): *Hinterglas-Künste. Eine Bilddokumentation.* München 1988.

Bubenik 2005 Andrea Bubenik: The Art of Albrecht Dürer in the Context of the Court of Rudolf II. In: *Studia Rudolphina* 5 (2005), S. 17–27.

Bucelin 1655–1662 Gabriel Bucelin: *Germania Topo-Chrono-Stemmato-Graphica Sacra Et Profana. In qua Brevi Compendio Multa distinctè explicantur*, 3 Bde. Ulm 1655–[1662].

Budde 1996 Hendrik Budde: *Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers* (= Uni Press Hochschulschriften, Bd. 90). Münster 1996.

Bukovinská 2000 Beket Bukovinská: Das Kunsthandwerk in Prag zwischen Hof und Stadt. Eine topographische Untersuchung. In: Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000, S. 196–204.

Busuioceanu 1939 Alexandru Busuioceanu: *La galerie de peintures de Sa Majesté le Roi Carol II de Roumanie. Écoles italiennes du XIVe au XVIe siècle*. Paris 1939.

Büttner 2002 Nils Büttner: De firma Breughel – L'entreprise Breughel. Rezension zu „Dominique Allart, Peter van den Brink (Hrsg.): Brueghel enterprises. Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum, Maastricht; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Maastricht; Brüssel. Gent 2001". In: *Kunstchronik* 55 (2002), S. 462–465.

Büttner 2009 Nils Büttner: Echtheitsfragen. Kunsthistorische Überlegungen zum Begriff des Originals in der Malerei der frühen Neuzeit. In: Reinmar Emans, Martin Geck (Hrsg.): *Bach oder nicht Bach? Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposion 2004* (= Dortmunder Bach-Forschungen, Bd. 8). Dortmund 2009, S. 31–45.

Büttner 2016 Nils Büttner: The Hands of Rubens: On Copies and Their Reception. In: Toshiharu Nakamura (Hrsg.): *Appreciating the Traces of an Artist's Hand*. Kyoto 2016, S. 41–53.

Butts 1985 Barbara R. Butts: *„Dürerschüler" Hans Süss von Kulmbach*. Diss. Princeton [NJ] 1985.

Calzini/Mazzatinti 1893 Egidio Calzini, Giuseppe Mazzatinti: *Guida di Forlì.* Forlì 1893.

Casadei 1928 Ettore Casadei: *La città di Forlì e i suoi dintorni. guida storico-artistica della Città di Forlì, Forlimpopoli, Bertinoro, Meldola, Predappio Nuova, Castrocaro e Terra del Sole*. Forlì 1928.

Cassidy-Geiger 2007 Maureen Cassidy-Geiger: European Diplomatic Gifts, Sixteenth-Eighteenth Centuries. Guest Editor's Introduction. In: *Studies in the Decorative Arts* 15 (2007), H. 1, S. 2–3.

Cassimatis 1985 Marilena Z. Cassimatis: *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo (1538–1600)* (= Europäische Hochschulschriften, Bd. 47). Frankfurt am Main 1985.

Castor 2010 Markus A. Castor: Druckgrafik. Transformation, Institutionalisierung und Variabilität eines Mediums. In: Markus A. Castor et al. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* (= Passagen/Passages, Bd. 31). Berlin, München 2010, S. 1–7.

Ceán Bermúdez 1800 Juan Agustín Ceán Bermúdez (Hrsg.): *Diccionario historico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 Bde. Madrid 1800.

Cennini 1437/1871 Cennino Cennini: *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei*. Übers. mit Einleitung, Noten und Register vers. von Albert Ilg (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 1). EA 1437. Wien 1871.

Chai 2013 Jean Julia Chai: *Idea of the Temple of Painting.* University Park [PA] 2013.

Charney 2015 Noah Charney: *The Art of Forgery. The Minds, Motives and Methods of Master Forgers*. London 2015.

Chlíbec 2002 Jan Chlíbec: Umělci a umělecká díla v denících Kryštofa Popela z Lobkovic. In: *Studia Rudolphina* 2 (2002), S. 40–44.

Chmelarz 1896 Eduard Chmelarz: Georg und Jakob Hoefnagel. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 17 (1896), S. 275–290.

Colantuono 2016 Anthony Colantuono: High Quality Copies and the Art of Diplomacy during the Thirty Years War. In: Luc Duerloo, Robert Malcolm Smuts (Hrsg.): *The Age of Rubens. Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Centruy Europe*. Turnhout 2016, S. 111–125.

Colomer 2003 José Luis Colomer (Hrsg.): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid 2003.

Cools et al. 2006 Hans Cools et al. (Hrsg.): *Your Humble Servant. Agents in Early Modern Europe.* Hilversum 2006.

Costa Lima et al. 2000 Luiz Costa Lima, Martin Fontius: Mimesis/Nachahmung. In: *ÄGB,* Bd. 4 (2002), S. 84–120.

Cuny 1915 George Cuny: Der Danziger Maler Daniel Schultz. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 8 (1915), S. 1–9.

Currie et al. 2006 Christina Currie, Bob Ghys: Design Transfer in Pieter Breughel the Younger's Workshop: A Step by Step Reconstruction Based on Technical Examination ot his Paintings. In: Hélène Verougstraete, Jacqueline Couvert (Hrsg.): *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches* (= Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Bd. 15). Leuven 2006, S. 196–206.

Currie et al. 2014 Christina Currie, Dominique Allart: Pieter Breughel as a Copyist after Pieter Breughel. In: Erma Hermens (Hrsg.): *European Paintings 15th–18th Century. Copying, Replicating and Emulating* (= CATS Proceedings, 1, 2012). London 2014, S. 1–11.

DaCosta Kaufmann 1978 Thomas DaCosta Kaufmann: *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian and Rudolf II*. New York, London 1978.

DaCosta Kaufmann 1982 Thomas DaCosta Kaufmann: The Eloquent Artist. Towards an Understanding of the Stylistics of Painting at the Court of Rudolf II. In: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), S. 119–148.

DaCosta Kaufmann: École 1985 Thomas DaCosta Kaufmann: *L'École de Prague. La Peinture à la Cour de Rodolphe II.* Paris 1985.

DaCosta Kaufmann: Hermeneutics 1985 Thomas DaCosta Kaufmann: Hermeneutics in the History of Art: Remarks on the Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Century. In: Jeffrey Chipps Smith (Hrsg.): *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Five Essays*. Austin [TX] 1985, S. 23–39.

DaCosta Kaufmann: Poesia 1985 Thomas DaCosta Kaufmann: Éros et poesia. La peinture à la cour de Rodolphe II. In: *Revue de l'Art* 69 (1985), H. 1, S. 29–46.

DaCosta Kaufmann 1987 Thomas DaCosta Kaufmann: The Allegories and Their Meanings. In: Feliciano Benvenuti, Pontus Hulten (Hrsg.): *The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Centry*. Ausst.-Kat. Palazzo Grassi, Venedig. London 1987, S. 89–109.

DaCosta Kaufmann: School 1988 Thomas DaCosta Kaufmann: *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II.* Chicago, London 1988.

DaCosta Kaufmann: Rezension 1988 Thomas DaCosta Kaufmann: Rezension zu „Christian Beaufort u. a. (Hrsg.): Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988". In: *Kunstchronik* 41 (1988), H. 10, S. 553–560.

DaCosta Kaufmann 1993 Thomas DaCosta Kaufmann: *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humenism in the Renaissance*. Princeton (NJ) 1993.

DaCosta Kaufmann 1995 Thomas DaCosta Kaufmann: *Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe, 1450–1800*. London 1995.

DaCosta Kaufmann: Höfe 1998 Thomas DaCosta Kaufmann: *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800*. Köln 1998.

DaCosta Kaufmann: Planeten 1998 Thomas DaCosta Kaufmann: Planeten im kaiserlichen Universum. Prag und die Kunst an den deutschen Fürstenhöfen zur Zeit Rudolfs II. In: Jochen Luckhardt (Hrsg.): *Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wolfenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Národní Galerie, Prag. Braunschweig 1998, S. 9–19.

DaCosta Kaufmann 1999 Thomas DaCosta Kaufmann: Reading van Mander on the Reception of Rome. A Crux in the Biography of Spranger in the Schilder-Boeck. In: Nicole Dacos (Hrsg.): *Fiamminghi a Roma 1508–1608. Atti del Convegno Internazionale, Brüssel 24.–25. Feburar 1995*. Rom 1999, S. 295–304.

DaCosta Kaufmann: Eloquent 2004 Thomas DaCosta Kaufmann: *The Eloquent Artist. Essays on Art, Art Theory and Architecture, Sixteenth to Nineteenth Century*. London 2004.

DaCosta Kaufmann: Essay 2004 Thomas DaCosta Kaufmann: The Eloquent Artist. Towards an Understanding of the Stylistics of Painting at the Court of Rudolf II. The Problem of the Stylistics of Rudolfine Painting. In: ders.: *The Eloquent Artist. Essays on Art, Art Theory and Architecture, Sixteenth to Nineteenth Century*. London 2004, S. 33–70.

DaCosta Kaufmann: Geschichte 2004 Thomas DaCosta Kaufmann: Die Geschichte der Kunst Ostmitteleuropas als Herausforderung für die Historiographie der Kunst Europas. In: Robert Born et al. (Hrsg.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs* (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 1). Berlin 2004, S. 51–64.

DaCosta Kaufmann: Mitteleuropa 2006 Thomas DaCosta Kaufmann: *(Ost-)Mitteleuropa als Kunstgeschichtsregion?* Leipzig 2006.

DaCosta Kaufmann: Spranger 2006 Thomas DaCosta Kaufmann: Spranger before Prague. Additions and Reconsiderations. In: Beket Bukovinská, Lubomír Slavíček (Hrsg.): *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Essays for Lubomír Konečný*. Prag 2006, S. 403–412.

DaCosta Kaufmann 2010 Thomas DaCosta Kaufmann: Die Zeichnungen. In: Thomas Fusenig (Hrsg.): *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa*. Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Císařská konírna, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien. Berlin, München 2010, S. 33–41.

Damiano 2001 Sonia Damiano: Intorni ai nuovi materiali per il Museo di Arte sacra della'Alta Val Maira. In: Graziano Einaudi (Hrsg.): *Devozioni in Val Maira* (= Quaderni del Museo di Acceglio, Bd. 1). Acceglio 2001, S. 41–54.

Decker 1991 Bernhard Decker: Im Namen Dürers. Dürer-Renaissance um 1600. In: Kurt Löcher (Hrsg.): *Retrospektive Tendenzen in Kunst, Musik und Theologie um 1600. Akten des interdisziplinären Symposiums 30./31. März 1990 in Nürnberg* (= Pirckheimer-Jahrbuch 1991, Bd. 6). Nürnberg 1991, S. 9–49.

DeGrazia 1997 Diane DeGrazia: *Old Masters Brought to Light. Muzeul Naţional de Artă al României*. Alexandria, Va 1997.

Delaforce 1982 Angela Delaforce: The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II. In: *The Burlington Magazine* 124, Nr. 957 (1982), S. 742–753.

Destot 1994 Marcel Destot: *Peintures des écoles du nord. La collection du Musée de Grenoble*. Paris 1994.

Diez 1909/1910 Ernst Diez: Der Hofmaler Bartholomäus Spranger. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 28 (1909), H. 3, S. 93–151.

Dimitrieva/Lambrecht 2000 Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000.

Dippold 2014 Christine Dippold: Restitutionen. In: *Jahresbericht Germanisches Nationalmuseum Nürnberg* 2013 (2014), S. 209.

Doosry 2022 Yasmin Doosry: Zwischen Imitation und Autonomie. Hans Hoffmann als europäischer Künstler der Renaissance. In: dies. (Hrsg.): *Hans Hoffmann – ein europäischer Künstler der Renaissance*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2022, S. 10–30.

Doppelmayr 1730 Johann Gabriel Doppelmayr: Historische Nachricht Von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern […], 2 Bde. Nürnberg 1730.

Drahotová 1981 Olga Drahotová: Comments on Caspar Lehmann, Central European Glass and Hard Stone Engraving. In: *Journal of glass studies* 23 (1981), S. 34–45.

Duckwitz 2001 Rebecca Duckwitz: The Devil is in the Detail. Pieter Bruegel the Elders Netherlandish Proverbs and Copies after it from the Workshop of Pieter Brueghel the Younger. In: Peter van den Brink (Hrsg.): *Brueghel Enterprises*. Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum, Maastricht; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Gent 2001, S. 59–79.

Duindam 2012 Jeroen Duindam: The Habsburg Court in Vienna: Kaiserhof or Reichshof? In: Richard J. W. Evans, Peter H. Wilson (Hrsg.): *The Holy Roman Empire, 1495–1806. A European perspective*. Leiden 2012, S. 91–119.

Dümpelmann 2018 Britta Dümpelmann: Möglichkeitsraum und Idealentwurf. Wesen und Wertschätzung nordalpiner Altarentwürfe am Beispiel von Albrecht Dürers Kalvarienberg in den Uffizien. In: Daniela Bohde, Alessandro Nova (Hrsg.): *Jenseits des Disegno? Die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*. Florenz 2018, S. 70–99.

Dunand 1977–1981 Louis Dunand: La Figuration dans les Estampes de Diane Surprise au Bain par Actéon. In: *Bulletin des Musées et Monument Lyonnais* 6 (1977–1981), S. 385–411.

Dunbar et al. 2012 Burton L. Dunbar et al. (Hrsg.): *Sixteenth-Century Northern European Drawings* (= A corpus of drawings in Midwestern collections, Bd. 3). London 2012.

Duro 1996 Paul Duro: Copy. In: *DoA,* Bd. 7, S. 830–831.

Eberhard 2014 Winfried Eberhard: Konfessionelle Polarisierung, Integration und Koexistenz in Böhmen vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. In: Jaroslava Hausenblasová et al. (Hrsg.): *Religion und Politik im frühneuzeitlichen Böhmen. Der Majestätsbrief Kaiser Rudolfs II. von 1609* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 46). Stuttgart 2014, S. 25–44.

Edquist 1990 Rute M. Edquist: *Sadeler Catalogue. Catalogue of the Prints of the Sadeler-Family at the Baillieu Library*. Melbourne 1990.

Einaudi et al. 1998 Graziano Einaudi et al. (Hrsg.): *Immagini di fede in Val Maira.* [Acceglio] 1998.

Elkins 1993 James Elkins: From Original to Copy and Back Again. In: *British Journal of Aesthetics* 33 (1993), S. 113–120.

Ellinghaus/Cilleßen 2012 Julia Ellinghaus, Wolfgang Cilleßen: Bilder-Akademie. Das Gemäldekabinett des Konditormeisters Johann Valentin Prehn (1749–1821). In: Frank Berger et al. (Hrsg.): *Frankfurter Sammler und Stifter. Eine Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt* (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 32). Frankfurt am Main 2012, S. 73–97.

Ember/Takács 2003 Ildikó Ember, Imre Takács (Hrsg.): *Old Master's Gallery. Summary Catalogue Volume 3: German, Austrian, Bohemia and British Paintings* (= Museum of Fine Arts, Budapest). Budapest 2003.

Engel/Lambrecht 1995 Evamaria Engel, Karen Lambrecht: Hauptstadt – Residenz – Residenzstadt – Metropole – Zentraler Ort. Probleme ihrer Definition und Charakterisierung. In: Evamaria Engel et al. (Hrsg.): *Metropolen im Wandel. Zentralität in Ostmitteleuropa an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 3). Berlin 1995, S. 11–31.

Engerth 1882 Eduard von Engerth: *Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis*, 3 Bde. Wien 1882/1884/1886.

Ernest-Martinec/Miedema 2005 Blanka Ernest-Martinec, Hessel Miedema: Der Majestätsbrief Rudolfs II. für die Prager Maler vom 27. April 1595 und seine Implikationen rund um den Begriff Kunst. In: *Studia Rudolphina* 5 (2005), S. 32–39.

Espagne 2015 Michel Espagne: Cultural Transfers in Art History. In: Thomas DaCosta Kaufmann et al. (Hrsg.): *Circulations in the Global History of Art* (= Studies in Art Historiography, Bd. 10). Farnham 2015, S. 97–112.

Espagne et al. 2012 Michel Espagne et al.: *European History in an Interconnected World. An Introduction to Transnational History*. Basingstoke 2012.

Espagne/Werner 1985 Michel Espagne, Michael Werner: Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S. In: *Francia* 13 (1985), H. 1, S. 502–510.

Evans 1973 Richard J.W. Evans: *Rudolf II and his World. A Study in Intellectual History, 1576–1612*. London 1973.

Evans et al. 2011 Richard J.W. Evans et al. (Hrsg.): *The Holy Roman Empire 1495–1806* (= Studies of the German Historical Institute London). Oxford 2011.

Fabiański 1993 Marcin Fabiański: Spranger and Romanino. A New Light on the Rudolphine Artist. In: *Biuletyn historii sztuki* 55 (1993), S. 461–465.

Falcke 2006 Jeannette Falcke: *Studien zum diplomatischen Geschenkwesen am brandenburgisch-preußischen Hof im 17. und 18. Jahrhundert* (= Quellen und Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte, Bd. 31). Berlin 2006.

Falkenburg et al. 1993 Reindert Leonard Falkenburg et al.: *Goltzius Studies. Hendrick Goltzius (1558–1617)* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1991/1992, Bd. 42/43). Leiden, Boston 1993.

Favaro 1975 Elena Favaro: *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti* (= Università degli Studi, Padova. Facoltà di Lettere e Filosofia: Pubblicazioni della, Bd. 55). Florenz 1975.

Fernandez-Gimenez et al. 1974 Elizabeth de Fernandez-Gimenez et al. (Hrsg.): *The Cleveland Museum of Art. European Paintings of the 16th, 17th and 18th Century.* Cleveland [OH] 1974.

Filedt Kok 1994 Jan P. Filedt Kok: Jan Harmensz. Muller as Printmaker – I+II. In: *Print Quarterly* 11 (1994), H. 3, S. 223–264, H. 4, S. 351–378.

Filedt Kok 1995 Jan P. Filedt Kok: Jan Harmensz. Muller as Printmaker – III Catalogue. In: *Print Quarterly* 12 (1995), H. 1, S. 3–29.

Fleckner 2012 Uwe Fleckner: Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment. In: Uwe Fleckner, Isabella Woldt (Hrsg.): *Bilderreihen und Ausstellungen* (= Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Studienausgabe, 2. Abt., Bd. II.2). Berlin 2012, S. 1–18.

Fleckner/Woldt 2012 Uwe Fleckner, Isabella Woldt (Hrsg.): *Bilderreihen und Ausstellungen* (= Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Studienausgabe, 2. Abt., Bd. II.2). Berlin 2012.

Forberg/Stockhammer 2017 Corinna Forberg, Philipp W. Stockhammer (Hrsg.): *Transformative Power of the Copy. A Transcultural and Interdisciplinary Approach* (= Heidelberg Studies on Transculturality). Heidelberg 2017.

Friedländer 1946 Max J. Friedländer: *Von Kunst und Kennerschaft* (= englische Erstausgabe 1942). Oxford 1946.

Frimmel 1888 Theodor Frimmel: *Der Anonimo Morelliano. Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno*. Hrsg. von Theodor Frimmel (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. 1,1). Wien 1888.

Fučíková 1972 Eliška Fučíková: Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera. In: *Umění* 20 (1972), S. 149–166.

Fučíková 1983 Eliška Fučíková: Veduta v rudolfinském krajinářstvi. In: *Umění* 31 (1983), S. 391–399.

Fučíková 1986 Eliška Fučíková: Historisierende Tendenzen in der rudolfinischen Kunst. Beziehungen zur älteren deutschen und niederländischen Malerei. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 82/83 (NF 46/47) (1986/1987), S. 189–197.

Fučíková 1988 Eliška Fučíková: Die Malerei am Hofe Rudolfs II. In: Christian Beaufort et al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988, Bd. 1, S. 177–192.

Fučíková 1989 Eliška Fučíková: Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. v Praze. In: Jiří Dvorský (Hrsg.): *Od Počátků Renesance do Závěru Baroka* (= Dějiny českého výtvarného umění, Bd. 2.1). Prag 1989, S. 182.

Fučíková 1992 Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992.

Fučíková: Castle 1997 Eliška Fučíková: Prague Castle under Rudolf II, His Predecessors and Successors. In: Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II and Prague. The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Hear of Central Europe*. Ausst.-Kat. Hradschin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag, London, Mailand 1997, S. 2–71.

Fučíková: Residenz 1997 Eliška Fučíková: Die Prager Residenz unter Rudolf II., seinen Vorgängern und Nachfolgern. In: ders. (Hrsg.): *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*. Ausst.-Kat. Prager Burg; Wallenstein Palais, Prag. Prag 1997, S. 2–70.

Fučíková: Bemerkungen 1998 Eliška Fučíková: Einige Bemerkungen zur rudolfinischen Ausstellung in Prag. In: Lubomír Konečný et. al. (Hrsg.): *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4 .September, 1997*. Prag 1998, S. 177–183.

Fučíková: Schicksal 1998 Eliška Fučíková: Das Schicksal der Sammlungen Rudolfs II. vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges. In: Klaus Bußmann, Heinz Schilling (Hrsg.): *1648 – Krieg und Frieden in Europa* (= Council of Europe Exhibitions, Bd. 26). Ausst.-Kat., Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück. Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster. München 1998, Bd. 2: *Kunst und Kultur,* S. 173–180.

Fučíková 2002 Eliška Fučíková: Les artistes au service de Rodolphe II ou les échanges entre l'Italie, les Pay-Bas et Prague. In: Eliška Fučíková, Tomáš Kleisner (Hrsg.): *Praga Magica 1600. L'art à Prague au temps de Rodolphe II*. Ausst.-Kat. Musée National Magnin, Dijon. Paris 2002, S. 9–17.

Fučíková 2006 Eliška Fučíková: Adriaen de Vries, die Prager Burg und das Waldstein-Palais. In: *Studia Rudolphina* 6 (2006), S. 26–35.

Fučíková: Leben 2010 Eliška Fučíková: Das Leben. In: Thomas Fusenig (Hrsg.): *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa*. Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Císařská konírna, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien. Berlin, München 2010, S. 3–11.

Fučíková: Malerei 2010 Eliška Fučíková: Die Malerei. In: Thomas Fusenig (Hrsg.): *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa*. Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Císařská konírna, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien. Berlin, München 2010, S. 13–31.

Fučíková 2012 Eliška Fučíková: Hans Speckaert, Hans von Aachen and Artists around Them. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 38–44.

Fučíková et al. 1998 Eliška Fučíková et al.: Rudolf II. und Prag. Ein schwieriges Katalogunternehmen. In: *Kunstchronik* 51 (1998), H. 12, S. 598–600.

Garscha 1959 Friedrich Garscha: *Meisterwerke aus den Sammlungen des wiedereröffneten Museums*. Karlsruhe 1959.

Gascoigne/Gascoigne 1987 Bamber Gascoigne, Christina Gascoigne (Hrsg.): *Die Großmoguln. Glanz und Größe mohammedanischer Fürsten in Indien.* Sonderausg. Gütersloh 1987.

Gerszi 1988 Teréz Gerszi: Zeichnung und Druckgraphik. In: Christian Beaufort et al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988, Bd. 1, S. 301–327.

Geschichtsfreund 1918 Verzeichnis der 1896 bis 1916 verstorbenen Mitglieder des Vereins. In: *Der Geschichtsfreund: Mitteilungen des Historischen Vereins der Zentralschweiz* 61–70 (1918), S. 187.

Goldberg 1980 Gisela Goldberg: Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance am Münchner Hof. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 31 (1980), S. 129–175.

Goldstein 1996 Carl Goldstein: *Teaching Art. Acadamies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge 1996.

Gombrich 2015 Ernst H. Gombrich: *Die Geschichte der Kunst.* 16., erw., überarb. u. neu gest. Aufl., 11. Aufl. in Broschur. Berlin 2015.

Gößwald 2010 Udo Gößwald: Die Erbschaft der Dinge. In: Elisabeth Tietmeyer et al. (Hrsg.): *Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur* (= Museum Europäischer Kulturen, Bd. 9). Münster, New York, München, Berlin 2010, S. 33–41.

Göttler 2016 Christine Göttler: "Indian daggers with idols" in the Early Modern Constcamer. Collecting, Picturing and Imagining 'exotic' Weaponry in the Netherlands and Beyond. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 66 (2016), S. 80–111.

Göttler 2019 Christine Göttler: Die Fruchtbarkeit der Bilder. Kopieren nach Dürer um 1600. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 4 (2019), H. 3, S. 41–62.

Göttler/Mochizuki 2018 Christine Göttler, Mia M. Mochizuki (Hrsg.): *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art* (= Intersections, Bd. 53). Leiden, Boston 2018.

Gramaccini/Meier 2003 Norberto Gramaccini, Hans Jakob Meier: *Die Kunst der Interpretation. französische Reproduktionsgraphik 1648–1792.* Berlin, München 2003.

Gramaccini/Meier 2009 Norberto Gramaccini, Hans Jakob Meier: *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600.* Berlin, München 2009.

Grebe 2013 Anja Grebe: *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*. Petersberg 2013.

Griffiths 1988 Antony Griffiths: Exhibition London. Rezension von „Susan Lambert (Hrsg.): The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings. Ausst.-Kat. Victoria & Albert Museum, London. London 1987". In: *The Burlington Magazine* 130, Nr. 1019 (1988), S. 156–158.

Grote 1994 Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (= Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 10). Wiesbaden 1994.

Guarini 1874 Filippo Guarini: *Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca Comunale di Forlì*. Forlì 1874.

Guthmüller/Kühlmann 2000 Bodo Guthmüller, Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Europa und die Türken in der Renaissance* (= Frühe Neuzeit, Bd. 54). Berlin 2000.

Haag et al. 2015 Sabine Haag et al. (Hrsg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert* (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 15). Wien 2015.

Häberlein/Jeggle 2013 Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013.

Habich 1969 Johannes Habich: *Die künstlerische Gestaltung der Residenz Bückeburg durch Fürst Ernst*. Bückeburg 1969.

Haendcke 1894 Berthold Haendcke: Joseph Heintz, Hofmaler Kaiser Rudolfs II. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15 (1894), S. 45–59.

Hainhofer/Doering 1610–1619/1894 Philipp Hainhofer: *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610–1619*. Hrsg. von Oscar Doering (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance N.F., Bd. 6). Wien 1894.

Harasimowicz 2011 Jan Harasimowicz: *Schwärmergeist und Freiheitsdenken. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit* (= Neue Forschungen zur Schlesischen Geschichte, Bd. 21). Köln 2011.

Harsen 1976 Sibylle Harsen: *Die Wenzelskirche zu Naumburg* (= Das Christliche Denkmal, Bd. 97). Berlin 1976.

Häsler 2002 Jens Häseler: Original/Originalität. In: *ÄGB,* Bd. 4 (2002), S. 638–655.

Hausenblasová 1999 Jaroslava Hausenblasová: Nationalitäts- und Sozialstruktur des Hofes Rudolfs II. im Prager Milieu an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. In: *Berichte und Beiträge des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e.V.* (1999), S. 20–37.

Hausenblasová 2000 Jaroslava Hausenblasová: Prager Elitewandel um 1600. Böhmischer und höfischer Adel zur Zeit Rudolfs II. In: Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000, S. 174–184.

Hausenblasová 2002 Jaroslava Hausenblasová: *Der Hof Kaiser Rudols II. Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612*. Prag 2002.

Hausenblasová 2006 Jaroslava Hausenblasová: Die Rolle des rudolfinischen Hofes im Prozeß der Konfessionalisierung. Methoden und Ausgangspunkte der Forschung. In: Jörg Deventer (Hrsg.): *Konfessionelle Formierungsprozesse im frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa* (= Berichte und Beiträge des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig, 2006, H. 2). Leipzig 2006, S. 33–50.

Hausenblasová et al. 2014 Jaroslava Hausenblasová et al. (Hrsg.): *Religion und Politik im frühneuzeitlichen Böhmen. Der Majestätsbrief Kaiser Rudolfs II. von 1609* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 46). Stuttgart 2014.

Hausenblasová/Šroněk 1997 Jaroslava Hausenblasová, Michal Šroněk (Hrsg.): *Urbs aurea. Das Rudolfinische Prag.* Prag 1997.

Hecht 2012 Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. 2. Aufl. Berlin 2012.

Heiden 1970 Rüdiger an der Heiden: Die Porträtmalerei des Hans von Aachen. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 66 (NF 30) (1970), S. 135–226.

Heinz 1963 Günther Heinz: Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der Österreichischen Erblande. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 59 (1963), S. 99-224.

Heisterberg et al. 2018 Marion Heisterberg et al.: Nicht einzig-, aber eigenartig, oder: What do Copies Want? In: dies. (Hrsg.): *Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900*. Berlin, Boston [MA] 2018, S. 7–25.

Hendrix 1997 Lee Hendrix: Natural History Illustration at the Court of Rudolf II. In: Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II and Prague. The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Hear of Central Europe*. Ausst.-Kat. Hradschin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag, London, Mailand 1997, S. 157–171.

Henning 1987 Michael Henning: *Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers 1546–1611. Höfische Malerei zwischen „Manierismus" und „Barock"* (= Kunst, Geschichte und Theorie, Bd. 8). Essen 1987.

Hess et al. 2010 Daniel Hess et al. (Hrsg.): *Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (= Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 3). Nürnberg 2010.

Heße/Schlagenhaufer 1986 Christian Heße, Martina Schlagenhaufer (Hrsg.): *Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung.* Mailand 1986.

Heßler 2006 Martina Heßler (Hrsg.): *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der frühen Neuzeit*. München 2006.

Heyder 2013 Joris Corin Heyder: Kopie und Kennerschaft. Über eine künstlerische Praxis und ihre Bedeutung für die Erforschung der flämischen Buchmalerei. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (2013), unter: urn:nbn:de:bvb:355-kuge-341-4 [Stand: 01.08.2022].

Hiepe 1962 Richard Hiepe: *Meister des Manierismus. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*. Galerie Wolfgang Gurlitt, München. München 1962.

Hirakawa 2009 Kayo Hirakawa: *The Pictorialization of Dürer's Drawings in Northern Europe in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, Bd. 434). Bern 2009.

Hirakawa 2014 Kayo Hirakawa: Narrative and Material. Paintings on Rare Metal, Stone and Fabric in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. In: ders. (Hrsg.): *Aspects of Narrative in Art History: Proceedings of the International Workshop for Young Researchers Held at the Graduate School of Letters, Kyoto University, 2.–3. December, 2013*. Kyoto 2014, S. 33–45.

Hirschbiegel/Ewert 2013 Jan Hirschbiegel, Ulf Christian Ewert: Mehr als nur der schöne Schein. Zu einer Theorie der Funkion von Luxusgegenständen im zwischenhöfischen Gabentausch des Mittelalters. In: Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013, S. 33–58.

Hirschfelder 2012 Dagmar Hirschfelder: Dürers frühe Privat- und Auftragsbildnisse zwischen Tradition und Innovation. In: Daniel Hess et al. (Hrsg.): *Der frühe Dürer*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2012, S. 101–116.

Hochmann 2002 Michel Hochmann: Kunstsammeln im 15. und 16. Jahrhundert – zwischen privater Leidenschaft und öffentlicher Aufgabe. In: Jutta Frings (Hrsg.): *Venezia! Kunst aus Venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Ostfildern 2002, S. 82–91.

Hochmann 2003 Michel Hochmann: Hans Rottenhammer and Pietro Mera. Two Northern Artists in Rome and Venice. In: *The Burlington Magazine* 145 (2003), H. 1206, S. 641–645.

Hoffmann/Schwertfeger 2017 Miriam Hoffmann, Susanne Schwertfeger: Die Fliege an der Wand. Von illusionistischen Insekten und dem kontemplativen Mehrwert der getäuschten Sinne. In: *Tierstudien* 11 (2017), S. 49–60.

Hofmann-Randall 2008 Christina Hofmann-Randall: Zur Geschichte der Graphischen Sammlung der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. In: Rainer Schoch, Stephanie Buck (Hrsg.): *100 Meister-Zeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg* (= Ausstellungskataloge des Germanischen Nationalmuseums). Nürnberg 2008, S. 11–17.

Holl et al. 1968 Oskar Holl et al.: Noli me tangere. In: *LCI,* Bd. 3 (1971), Sp. 332–336.

Hoogstraten 1678 Samuel von Hoogstraten: *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*. Rotterdam 1678.

Horacek 2012 Ivana Horacek: The Art of the Gift: The Objects of Geopolitics During the Reign of Emperor Rudolf II. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 223–226.

Horacek 2013 Ivana Horacek: The Art of Transformation. Kunstkammer Gifts between Emperor Rudolf II and Elector Christian II of Saxony. In: *Studia Rudolphina* 13 (2013), S. 32–50.

Horacek 2015 Ivana Horacek: *Alchemy of the Gift. Things and Material Transformations at the Court of Rudolf II*. Phil. Diss. Vancouver 2015.

Hutter 1980 Heribert Hutter: Original, Kopie, Replik, Paraphrase. In: ders. (Hrsg.): *Original – Kopie – Replik – Paraphrase* (= Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Bd. 1213). Ausst.-Kat. Akademie der Bildenden Künste, Wien. Wien 1980, S. 3–5.

Ilg 1883 Albert Ilg: Adrian de Vries. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1* (1883), S. 118–148.

Ilg 1886 Albert Ilg: Giovanni da Bologna und seine Beziehungen zum kaiserlichen Hofe. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 4 (1886), S. 38–51.

Ilg 2006 Ulrike Ilg: Rezension zu „Michael Thimann (Hrsg.): Jean Jacques Boissard: Ovids Metamorphosen 1556. Die Bildhandschrift 79 C7 aus dem Berliner Kupferstichkabinett. Berlin 2006". In: *sehpunkte* 6 (2006), Nr. 5, unter: http://www.sehepunkte.de/2006/05/9083.html.

Irle 1997 Klaus Irle: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens* (= Internationale Hochschulschriften, Bd. 230). Münster 1997.

Irmscher 2012 Günther Irmscher: Iterum iterumque: Aegidius II Sadelers Minerva-Pictura-Stich und eine Stichkopie in protestantischer Umdeutung nach Hans Maeß. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 82–92.

Jacoby 2000 Joachim Jacoby: *Hans von Aachen 1552–1615* (= Monographien zur deutschen Barockmalerei). München, Berlin 2000.

Jahresbericht GNM 1929 Erwerbungsmitteilungen. In: *Jahresbericht Germanisches Nationalmuseum Nürnberg* 75 (1929).

James et al. 1997 Carlo James et al. (Hrsg.): *Old Master Prints and Drawings. A Guide to Preservation and Conservation*. Amsterdam 1997.

Jolidon 1993 Yves Jolidon: Der hl. Eustachius nach Dürer. Ein Hinterglasgemälde von Anna Barbara Abesch. In: *Unsere Kunstdenkmäler* 44 (1993), S. 211–217.

Jolidon 1998 Yves Jolidon: Abesch, Anna Maria Barbara. In: *BLSK*, Bd. 1 (1998), S. 4.

Jolidon 2006 Yves Jolidon (Hrsg.): *Hinter Glas. Hinterglasgemälde und Glasmalereien in der Sammlung Dr. Edmund Müller* (= Kostbarkeiten aus dem Dolderhaus in Beromünster, Bd. 8). Beromünster 2006.

Jonietz 2011 Fabian Jonietz: Labor imnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011, S. 573–681.

Jucker 2013 Michael Jucker: Raub, Geschenke und diplomatische Irritationen. Die ökonomisce Zirkulation und Distribution von Beutestücken und Luxusgegenständen (13.–16. Jahrhundert). In: Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013, S. 59–77.

Kappel 1990 Jutta Kappel: Ein ‚commesso in pietre dure' aus der Hofwerkstadt Kaiser Rudolfs II. zu Prag um 1600. In: *Dresdner Kunstblätter* 34 (1990), H. 4, S. 104–109.

Kappel 1998 Jutta Kappel: Der kaiserliche Glas- und Edelsteinschneider Caspar Lehmann. Betrachtungen zu seinen Werken für den kurfürstlichen Hof in Dresden. In: Lubomír Konečný et al. (Hrsg.): *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4. September, 1997*. Prag 1998, S. 254–261.

Kaufmann 1954 Hans Kaufmann: Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600. In: Ludwig Grote (Hrsg.): *Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650* (= Anzeiger des Germanischen National-Museums, 1940 bis 1953). Nürnberg 1954, S. 18–60.

Keazor 2012 Henry Keazor: Die Kopie als Risiko. Nicolas Poussin: Re-produktive versus dokumentarische Kopie. In: Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012, S. 54–63.

Keazor 2014 Henry Keazor (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen* (= interdisziplinäre Fälschungsforschung heute). Berlin 2014.

Keblusek 2011 Marika Keblusek (Hrsg.): *Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe* (= Studies in Medieval and Reformation Traditions, Bd. 154). Leiden 2011.

Kemp 1992 Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. 2. Aufl. Berlin 1992.

Ketelsen 2010 Thomas Ketelsen: Der Widerstreit der Linie. Zum Status von Zeichnung und Stich(en) bei Vasari und van Mander. In: Markus A. Castor et al. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* (= Passagen/Passages, Bd. 31). Berlin, München 2010, S. 205–221.

Ketelsen 2012 Thomas Ketelsen: Hendrick Goltzius und die Metamorphose des Stichels. In: Thomas Ketelsen, Silke Tofahrn (Hrsg.): *Artisten der Linie. Hendrick Goltzius und die Graphik um 1600. Die Sammlung Christoph Müller für Köln*. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corbound, Köln. Köln 2012, S. 32–62.

Ketelsen et al. 2011 Thomas Ketelsen et al. (Hrsg.): *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die Niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie* (= Bestandskataloge des Kupferstich-Kabinetts). Köln 2011.

Kettering 2002 Sharon Kettering: *Patronage in Sixteenth and Seventeenth Century France* (= Collected studies series, Bd. 738). Aldershot 2002.

Kirchweger 2008 Franz Kirchweger: Zwischen Kunst und Natur: Arcimboldo und die Welt der Kunstkammern. In: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.): *Arcimboldo. 1526–1593*. Ausst.-Kat. Musée du Luxembourg, Paris; Kunsthistorisches Museum, Wien. Ostfildern 2008, S. 189–194.

Klauner 1961 Friderike Klauner: Spanische Portraits des 16. Jahrhunderts. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 57 (1961), S. 123–158.

Klauner 1980 Friderike Klauner: Kopie und Geschmack. In: Heribert Hutter (Hrsg.): *Original – Kopie – Replik – Paraphrase* (= Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Bd. 1213). Ausst.-Kat. Akademie der Bildenden Künste, Wien. Wien 1980, S. 6–17.

Klusik-Eckert: Pictorialization 2016 Jacqueline Klusik-Eckert: "Pictorialization" – A New Work of Art or Merely a Copy. In: Magdaléna Nová, Marie Opatrná (Hrsg.): *Staré a nové. Staré jako východisko, či překážka? Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských programů. Old and New. Are Old Works of Art a Staring-Point or an Obstacle?* Prag 2016, S. 163–170.

Klusik-Eckert: Rezension 2016 Jacqueline Klusik-Eckert: Rezension zu „Evelyn Reitz: Discordia concors. Kulturelle Differenzerfahrung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600 (= Ars et Scientia). Berlin 2015". In: *H-ArtHist,* 1.3.2016, unter: http://arthist.net/reviews/12269 [Stand: 01.08.2022].

Klusik-Eckert 2018 Jacqueline Klusik-Eckert: Gemalte Zeichnung oder gezeichnetes Gemälde? Überlegungen zu den Gattungsgrenzen um 1600. In: Daniela Bohde, Alessandro Nova (Hrsg.): *Jenseits des Disegno? Die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*. Florenz 2018, S. 163–179.

Knaus 2010 Gudrun Knaus: Druckgraphik nach Raffael als Impulsgeber für neue Bildschöpfungen. Die Auswirkung des kulturellen Kontextes auf die Raffael Rezeption. In: Markus A. Castor et al. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* (= Passagen/Passages, Bd. 31). Berlin, München 2010, S. 25–37.

Knerr 2012 Anne-Barbara Knerr: Rezension zu „Ariane Mensger (Hrsg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012". In: *Journal für Kunstgeschichte* 16 (2012), H. 2, S. 103–108.

Kocks 1979 Dirk Kocks: Sine Cerere et Libero friget Venus. Zu einem manieristischen Bildthema, seiner erfolgreichsten kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 24 (1979), S. 113–132.

Koeznetsov 1967 J. I. Koeznetsov: Западноевропейская живопись в музеях СССР. West-European Painting in the Museums of the USSR. Leningrad 1967.

Köhler 1906/1907 Wilhelm Köhler: Aktenstücke zur Geschichte der Wiener Kunstkammer in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 26 (1906/1907), S. I–XX.

Köhne 1867 Bernhard von Köhne: *Collection des dessins (Galerie no. XII). Gosudarstvennyĭ Ėrmitazh*. St. Petersburg 1867.

Konečný 2006 Lubomír Konečný: Catching an Absent Fly. In: Olga Kotková (Hrsg.): *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2006, S. 41–51.

Konečný 2014 Lubomír Konečný: "Cupid Carving His Bow" from Parmigianino to Rubens. In: *Notes in the History of Art* 34 (2014), H. 1, S. 24–31.

Konečný 2017 Lubomír Konečný: Migration, Entfremdung, Aemulatio: Die Prager Künstler und ihre darstellerischen Modi. Rezension zu „Evelyn Reitz: Discordia concors: Kulturelle Differenzerfahrungen und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600 (Ars et Scientia: Schriften zur Kunstwissenschaft 7). Berlin 2015". In: *Kunstchronik* 70 (2017), H. 6, S. 294–297.

Konečný et al. 1998 Lubomír Konečný et al. (Hrsg.): Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4 .September, 1997. Prag 1998.

Köpl 1889 Karl Köpl: Urkunden, Acten und Regesten aus dem K. K. Statthalterei-Archiv in Prag (Teil 1). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10 (1889), S. LXIII–CC.

Köpl 1891 Karl Köpl: Urkunden, Acten und Regesten aus dem K. K. Statthalterei-Archiv in Prag (Teil 2). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 12 (1891), S. I–XC.

Köpl 1911/1912 Karl Köpl: Urkunden, Acten und Regesten aus dem K. K. Statthalterei-Archiv in Prag (Teil 3). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10 (1911/1912), S. I–XXXIII.

Koppel 2012 Greta Koppel: Copying for the Art Market in 16th Century Antwerp. A Tale of Bosch and Breughel. In: Erma Hermens (Hrsg.): *On the Trail of Bosch and Bruegel. Four Paintings united under Cross-Examination* (= CATS series of technical studies). London 2012, S. 84–101.

Kopytoff 1986 Igor Kopytoff: The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. In: Arjun Appadurai (Hrsg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge 1986, S. 64–91.

Korb 2002 Constanze Korb: *Parmigianinos ‚Bogenschnitzender Amor' im Kunsthistorischen Museum in Wien*. Mag. Freie Universität. Berlin 2002.

Koreny 1989 Fritz Koreny (Hrsg.): *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*. (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 82/83 = NF 46/47). Wien 1989.

Koreny/Segal 1989/1990 Fritz Koreny, Sam Segal: Hans Hoffmann – Entdeckungen und Zuschreibungen. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 85/86 (NF 49/50) (1989/1990), S. 57-65.

Korsch 2013 Evelyn Korsch: Geschenke im Kontext von Dipomatie und symbolischer Kommunikation. In: Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013, S. 103–120.

Koschatzky 1977 Walter Koschatzky: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg 1977.

Kotková 1999 Olga Kotková: *The National Gallery in Prague. Netherlandish Painting 1480–1600*. Illustrated Summary Catalogue I/1. Prag 1999.

Kotková 2002 Olga Kotková: 'The Feast of the Rose Garland' – what Remains of Dürer. In: *The Burlington Magazine* 144 (2002), S. 4–13.

Kotková 2006 Olga Kotková: Albrecht Dürer: The Feast of the Rose Garlands 1506–2006. In: dies. (Hrsg.): *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2006, S. 9–10.

Kozieł 1997 Andrzej Kozieł: Michael Willmann – i.e. David Heidenreich: the "Rudolphian" drawings by Michael Willmann. In: *Bulletin du Musée National de Varsovie* 38 (1997), S. 66–92.

Krapf 2014 Michael Krapf: *Johann Georg Platzer. Der Farbenzauberer des Barock 1704–1761*. Wien 2014.

Kreyczi 1887 Franz Kreyczi: Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Reichs-Finanz-Archiv (Teil 2). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 5 (1887), S. XXV–CLXXVI.

Kreyczi 1894 Franz Kreyczi: Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Reichs-Finanz-Archiv (Teil 3). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15 (1894), S. I–XLVIII.

Kubíková 2016 Blanka Kubíková: Portraits and the Art Patronage of Kryštof Popel the Younger of Lobkowicz, a Courtier of Rudolf II. In: *Studia Rudolphina* 16 (2016), S. 7–15.

Kugler 1988 Georg Kugler: Rudolf II. als Sammler. In: Christian Beaufort et al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.,* 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988, Bd. 2, S. 9–21.

Kulenkampff 2011 Jens Kulenkampff: Die ästhetische Bedeutung der Unterscheidung von Original und Fälschung. In: Julian Nida-Rümelin, Jakob Steinbrenner (Hrsg.): *Original und Fälschung* (= Kunst und Philosophie, Bd. 3). Ostfildern 2011, S. 31–50.

Langer/Michels 2001 Andrea Langer, Georg Michels (Hrsg.): *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert: Prag, Krakau, Danzig, Wien* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 12). Stuttgart 2001.

Larsson 1967 Lars Olof Larsson: *Adrian de Vries. Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545–1626*. Wien, München 1967.

Larsson 1988 Lars Olof Larsson: Rezension zu „Die Kunst am Hof Rudolfs II. Symposium im Prager Agneskloster, 8. bis 13. Juni 1987". In: *Kunstchronik* 41 (1988), H. 1, S. 16–19.

Larsson 1992 Lars Olof Larsson: Bildnisse Kaiser Rudolfs II. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992, S. 161–170.

Larsson 1997 Lars Olof Larsson: Die Porträts Kaiser Rudolf II. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*. Ausst.-Kat. Prager Burg; Wallenstein Palais, Prag. Prag 1997, S. 122–129.

Larsson: Bildnisse 1998 Lars Olof Larsson: Bildnisse Kaiser Rudolfs II. In: ders.: *Wege nach Süden, Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur. Als Festgabe zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Adrian von Buttlar u.a. Kiel 1998, S. 81–93.

Larsson: Imitatio 1998 Lars Olof Larsson: Imitatio en aemulatio. Adriaen de Vries en de beeldhouwkunst van de Oudheid. In: Frits Scholten (Hrsg.): *Adriaen de Vries, 1556–1626. Keizerlijk beeldhouwer.* Rijksmuseum, Amsterdam; Nationalmuseum, Stockholm; J. Paul Getty Museum, Los Angeles [CA]. Amsterdam 1998, S. 52–58.

Larsson 2000 Lars Olof Larsson: Höfische Repräsentation als kulturelle Kommunikation. Ein Vergleich der Höfe Maximilians II. in Wien und Rudolfs II. in Prag. In: Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat*

(= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000, S. 237–243.

Larsson 2012 Lars Olof Larsson: Ernst, Humor und Utopie in den mythologischen Darstellungen der Malerei am Hofe Rudolfs II. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 63–71.

Le Blanc Charles Le Blanc (Hrsg.): *Manuel de l'amateur d'estampes.* Paris 1854–1889.

Leeflang 2008 Huigen Leeflang: Post uit Praag. Over een teruggevonden tekening van Bartholomeus Spranger. In: *The Rijksmuseum bulletin* 56 (2008), H. 1/2, S. 114–127, 254–255.

Leeflang 2011 Huigen Leeflang: "Sine Cerere et Baccho friget Venus" "after" Bartholomeus Spranger. An Early Parody of Style. In: Anton W. A. Boschloo (Hrsg.): *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluijter*. Zwolle 2011, S. 89–102.

Leeflang 2015 Micha Leeflang: *Joos Van Cleve. A Sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop* (= Me fecit, Bd. 8). Turnhout 2015.

Lhotsky 1941 Alphons Lhotsky: *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes*. Bd. 1: *Die Baugeschichte der Museen und der neuen Burg.* Bd. 2.1: *Die Geschichte der Sammlung: Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740.* Bd. 2.2: *Die Geschichte der Sammlung: Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie,* 3 Bde. Wien 1941–1945.

Limouze 1989 Dorothy A. Limouze: Aegidius Sadeler, Imperial Printmaker. In: *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 85 (1989), H. 362, S. 3–24.

Limouze 1990 Dorothy A. Limouze: *Aegidius Sadeler (c. 1570–1629). Drawing, Prints and Art Theory*. Diss. Princeton [NJ] 1990.

Limouze 1997 Dorothy A. Limouze: Engraving at the Court of Prague. In: Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II and Prague. The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Hear of Central Europe*. Ausst.-Kat. Hradschin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag, London, Mailand 1997, S. 172–178.

Lipińska 2003 Aleksandra Lipińska: Południowoniderlandzkie ołtarze alabastrowe (1550–1560) w zbiorach europejskich [Südniederländische Alabasteraltäre (1550–1560) in europäischen Sammlungen]. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 180–193.

Liška 2011 Jan Liška: *Bartholomeus Sprager ve sbírkách v České Republice* [Bartholomäus Spranger in Samlungen der Tschechischen Republik]. Dipl. Karlsuniversität Prag. Prag 2011.

Lugt 1968 Frits Lugt: *Inventaire général des dessins des écoles du Nord publié sous les auspices du cabinet des dessins. Maîtres des anciens Pays-Bas nés avant 1550*. Paris 1968.

Lutze/Wiegand 1937 Eberhard Lutze, Eberhard Wiegand: *Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts,* 2 Bde (= Kataloge des Germanischen Nationalmuseums). Leipzig 1937.

Mancini 1956 Giulio Mancini: *Considerazioni sulla pittura*, 2 Bde. Hrsg. von Adriana Marucchi. Roma 1956/1957.

Mander 1916 Karel van Mander: *Das Lehrgedicht des Karel van Mander*. Hrsg. von Rudolf Hoecker (= Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, Bd. 8). Haag 1916.

Mander/Floerke 1991 Karel van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615)*. Hrsg. von Hans Floerke. EA 1905. Worms 1991.

Mander/Miedema 1604/1994–1999 Carel van Mander: *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, 6 Bde. Hrsg. von Hessel Miedema. Doornspijk 1604/1994–1999.

Manegold 2004 Cornelia Manegold: *Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo* (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 158). Hildesheim 2004.

Marchi et al. 1996 Neil de Marchi, Hans J. van Miegroet: Pricing Invention: Originals, Copies, and their Relative Value in Seventeenth Centruy Netherlandish Art Markets. In: Victor Ginsburgh, Pierre-Michel Menger (Hrsg.): *Economics of the Arts* (= Contributions to economic analysis, Bd. 237). Amsterdam 1996, S. 27–70.

Marchi/Miegroet 2000 Neil de Marchi, Hans J. van Miegroet: Rules versus Play in Early Modern Art Markets. In: *Recherches Économiques de Louvain / Louvain Economic Review* 66 (2000), H. 2, S. 145–165.

Marchi/Miegroet 2006 Neil de Marchi, Hans J. van Miegroet: The History of Art Markets. In: Victor Ginsburgh, Charles D. Throsby (Hrsg.): *Handbook of the Economics of Art and Culture* (= Handbooks in economics, Bd. 1) 2006, S. 69–122.

Marcussen-Gwiazda 2015 Gabriele Marcussen-Gwiazda: Der Bilderverkauf aus der Rudolfinischen Kunstkammer an den Frankfurter Juwelier Daniel de Briers. In: Gode Krämer et al. (Hrsg.): *Die verschollene Leda. Joseph Heintz d.Ä. Kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger*. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schätzlerpalais, Augsburg. Berlin 2015, S. 108–133.

Martin 1998 Andrew John Martin: „… Dass er nicht nachgelassen, bis ihm solches blat aus der kirche verwilligt worden." Der Erwerb von Albrecht Dürers Rosenkranzfest durch Rudolf II. In: *Umění* 46 (1998), S. 175–188.

Martin: Fugger 2006 Andrew John Martin: Dürers *Rosenkranzfest* und eine Fuggergrablege mit einem Gemälde von Battista Franco in San Martolomeo di Rialo. Zu den verwirrenden Angaben in Francesco Sansovinos *Venetia città nobilissima et songolare* (1581). In: *Studia Rudolphina* 6 (2006), S. 59–63.

Martin: Kopie 2006 Andrew John Martin: Die Kopie nach Dürers Rosenkranzfest aus dem Palazzo Grimani bei Santa Maria Formosa. In: *Studia Rudolphina* 6 (2006), S. 64–67.

Martin: Verkauf 2006 Andrew John Martin: "Dan hat sich ain quater befunden, vnserer Capeln, von der Hand des Albrecht Dürers." The Feast of the Rose Garlands in San Bartolomeo di Rialo (1506–1606). In: Olga Kotková (Hrsg.): *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2006, S. 53–67.

Martin 2008 Andrew John Martin: Paesi Bassi e la Germania. Pittori, aggenti e mercanti, collezionisti. In: Michel Hochmann et al. (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia.* Bd. 2: *Dalle origini al Cinquecento*. Venedig 2008, S. 143–163.

Martin 2010 Andrew John Martin: Gemäldegeschenke: Hans von Aachen – Hans Speckaert – Joseph Heintz d.Ä. In: *Studia Rudolphina* 10 (2010), S. 156–160.

Martin 2012 Andrew John Martin: Kaiser, Kaufmann, Kammermaler: Rudolf II., Hans Jakob König, Hans von Aachen und die Prager Sammlung. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 197–202.

Marx/Mayer 2006 Barbara Marx, Christoph Oliver Mayer (Hrsg.): *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*. München 2006.

Matache 1998 Maria Matache: *Maeştrii picturii europene. Secolele XV–XVIII*. Mailand 1998.

Mauss 1990 Marcel Mauss: *The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. London 1990.

Mechel 1783 Christian von Mechel: *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien erfaßt von Chrstian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglieder nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*. Wien 1783.

Meder 1923 Joseph Meder: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung.* 2. verb. Aufl. Wien 1923.

Medvecký 1998 Jozef Medvecký: Anklänge an den rudolfinischen Manierismus in der Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Slowakei. In: Lubomír Konečný et al. (Hrsg.): *Rudolf II,*

Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4 .September, 1997. Prag 1998, S. 156–160.

Meijer 2011 Bert W. Meijer: *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections*, Bd. 3.2: *Piedmont and Valle d'Aosta.* Florenz 2011.

Melion 1991 Walter S. Melion: *Shaping the Netherlandish Canon. Karel von Mander's Schilder-boeck*. Chicago u. a. 1991.

Mensger 2012 Ariane Mensger: Déja-vu. Von Kopien und anderen Originalen. In: dies. (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012, S. 30–45.

Mensger 2013 Ariane Mensger: Die Scheidung zwischen Kopie und Original in der frühen kennerschaftlichen Literatur. In: G. Ulrich Großmann (Hrsg.): *The Challenge of the Object. 33rd congress of the International Committee of the History of Art, Nuremberg, 15th-20th July 2012*. Bd. 2: *Conference Proceedings,* 4 Bde. (= Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 32). Nürnberg 2013, Bd. 1, S. 115–119.

Mensger 2016 Ariane Mensger: Hendrick Goltzius: Kupferstecher, Inventor, Verleger. In: dies. (Hrsg.): *Bestechend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Basel. München 2016, S. 11–20.

Mertens 1994 Veronika Mertens: *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit* (= Gratia, Bd. 24). Wiesbaden 1994.

Messling 2006 Guido Messling: *Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis. Studien zur Augsburger Tafelmalerei und Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts*. Dresden 2006.

Metzger 2015 Christof Metzger: Die wiedergefundene Leda. Ein Meisterwerk des Joseph Heintz d.Ä. aus der Prager Kunstkammer. In: Gode Krämer et al. (Hrsg.): *Die verschollene Leda. Joseph Heintz d. Ä. Kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger*. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schätzlerpalais, Augsburg. Berlin 2015, S. 9–35.

Metzler 1997 Sally Metzler: *The Alchemy of Drawing. Bartholomäus Spranger at the Court of Rudolf II.* Diss. Princeton [NJ] 1997.

Metzler 2011 Sally Metzler: Nachzeichnungen nach Bartholomäus Spranger. In: Thomas Ketelsen et al. (Hrsg.): *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die Niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie* (= Bestandskataloge des Kupferstich-Kabinetts). Köln 2011, S. 319–323.

Michalsky 1988 Sergiusz Michalsky: Rezension zu „Christian Beaufort u. a. (Hrsg.): Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988". In: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* 16 (1988), H. 4, S. 84–90.

Michalsky 1998 Sergiusz Michalsky: Katalogpublikationen zur Prager Ausstellung „Rudolf II. und Prag": Prag, Burg und Waldsteinpalais, 30.5.–7.9.1997. In: *Kunstchronik* 51 (1998), H. 12, S. 596–598.

Miedema 1973 Hessel Miedema: *Karel van Mander: Den grondt der edel vry schilder-const*, 2 Bde. Utrecht 1973.

Miedema 1978/1979 Hessel Miedema: On Mannerism and *maniera*. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 10 (1978/1979), H. 1, S. 19–45.

Miedema 1994 Hessel Miedema: Karel van Mander: Did He Write Art Literature? In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 22 (1994/1995), H. 1/2, S. 58–64.

Moin 2013 Azfar Moin: Akbar's "Jesus" and Marlowe's "Tamburlaine". Strange Parallels of Early Modern Sacredness. In: *Fragments – Interdisciplinary Approaches to the Study of Ancient and Medieval Pasts* 3 (2013), unter: http://hdl.handle.net/2027/spo.9772151.0003.001 [Stand: 01.08.2022].

Moschini Marconi 1962 Sandra Moschini Marconi: *Gallerie dell'Accademia di Venezia*. Bd. 2: *Opere d'arte del secolo XVI.* Rom 1962.

Mühlen 2004 Ilse von zur Mühlen: *Die Kunstsammlung Hermann Görings. Ein Provenienzbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*. München 2004.

Muller 1999 Frank Muller: Rezension zu „Lubomír Konečný, Beket Bukovinská, Ivan Muchka (Hrsg.): Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2–4 September, 1997. Prag 1998". In: *Umění* 47 (1999), S. 435–436.

Muller 1982 Jeffrey M. Muller: Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art. In: *The Art Bulletin* 64 (1982), H. 2, S. 222–247.

Muller 1989 Jeffrey M. Muller: Measures of Authenticity. The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship. In: *Studies in the History of Art* 20 (1989), (Symposium Papers VII: Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproduction), S. 141–149.

Müller 1993 Jürgen Müller: *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler* (= Collegium Carolinum, Bd. 77). München 1993.

Müller 1994 Jürgen Müller: Per aspera ad astraeam. Eine neue ikonographische Interpretation von B. Sprangers ‚Triumph der Weisheit'. In: Ekkehard Mai, Karl Schütz (Hrsg.): *Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium, Wien 1993*. Köln 1994, S. 46–57.

Müller 2012 Jürgen Müller: „Quid sibi vult Perseus?" Überlegungen zur Imitatio in Jan Mullers Minerva und Merkur bewaffnen Perseus nach Bartholomäus Spranger. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 159–169.

Müller et al.: Aemulatio 2011 Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011.

Müller et al.: Wettstreit 2011 Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011, S. 1–32.

Münch 2014 Birgit Ulrike Münch: Was heißt (Kunst-)Fälschung in der Vormoderne? Einleitende Überlegungen von Zedler bis Grafton. In: Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1). Petersberg 2014, S. 9–14.

Münch et al. 2017 Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 4). Petersberg 2017.

Mund 1983 Hélène Mund: Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie. In: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 5 (1983), S. 19–31.

Murr 1771 [Christoph Gottlieb von Murr]: *Versuch einer Beschreibung der kaiserlich-königlichen Schatzkammer zu Wien*. Nürnberg 1771.

Müsch 2012 Irmgard Müsch: Rezension zu „Ariane Mensger (Hrsg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012". In: *KUNSTFORUM* 13 (2012), H. 12, unter: http://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2012/12/ [Stand: 01.08.2022].

Musner 2005 Lutz Musner: Kultur als Transfer: Ein regulationstheoretischer Zugang am Beispiel der Architektur. In: Helga Mitterbauer (Hrsg.): *Ent-grenzte Räume* (= Studien zur Moderne, Bd. 22). Wien 2005, S. 173–193.

Neudörffer/Gulden 1871 Johann Neudörffer, Andreas Gulden: *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547, nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden, nach den Handschriften und mit Anmerkungen*. Hrsg. von Georg Wolfgang Karl Lochner (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. 2). Wien, Leipzig 1871.

Neumann 1977 Jaromír Neumann: Rudolfínské uměni I. In: *Umění* 25 (1977), S. 400–448.

Neumann 1978 Jaromír Neumann: Rudolfínské umění II. In: *Umění* 26 (1978), S. 303.

Neumeister 2009 Miriam Neumeister: Rubens und seine gemalten Kopien. Eine Einführung in die Ausstellung. In: Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung*. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009, S. 11–27.

Neuwirth 1892/1893 Josef Neuwirth: Rudolf II. als Dürer-Sammler. In: *Jahresbericht des Staats-Gymnasiums mit Deutscher Unterrichtssprache in Prag-Altstadt* 21 (1892/1893), S. 1–39.

Nevezhina 1974 Vera Mikhailovna Nevezhina: *Gollandskiĭ risunok XVII [i.e. deviatnadtsatogo] veka. Dessin hollandais du XVII [i. e. dix-septième] siècle* (= Gosudarstvennyĭ muzeĭ izobrazitel'nykh iskusstv imeni A. S. Pushkina). Moskau 1974.

Nevezjina et al. 1974 V. M. Nevezjina et al.: *Dessin hollandais du XVII siècle. La collection du Musée des Beaux-Arts Puchkine*. Moskau 1974.

Newman/Nijkamp 2021 Abigail D. Newman, Lieneke Nijkamp (Hrsg.): *Many Antwerp Hands. Collaborations in Netherlandish Art.* London, Turnhout 2021.

Nichols 1992 Lawrence W. Nichols: The"Pen Works" of Hendrick Goltzius. In: *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 88 (1992), Nr. 373/374, S. 4–56.

Nida-Rümelin/Steinbrenner 2011 Julian Nida-Rümelin, Jakob Steinbrenner (Hrsg.): *Original und Fälschung* (= Kunst und Philosophie, Bd. 3). Ostfildern 2011.

Niederstein 1931 Albrecht Niederstein: Das graphische Werk des Bartholomäus Spranger. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 52 (1931), S. 1–33.

Niederstein 1937 Albrecht Niederstein: Spranger, Bartholomaeus. In: *ThB,* Bd. 35 (1937), S. 403–406.

Nikulin 1987 Nikolaj N. Nikulin: *Netherlandish Paintings in Soviet Museums.* Oxford 1987.

Nordenfalk 1966 Carl Nordenfalk: Christina and Art. In: Per Bjurström (Hrsg.): *Christina, Queen of Sweden. A Personality of European Civilisation* (= Nationalmusei utställningskatalog, Bd. 305). Ausst.-Kat. Nationalmuseum, Stockholm. Stockholm 1966, S. 416–421.

North 2017 Michael North: Der niederländische Kunstmarkt und seine Ausstrahlung auf Europa. In: Franz W. Kaiser, Michael North (Hrsg.): *Die Geburt des Kunstmarktes. Rembrandt, Ruisdael, Van Goyen und die Künstler des Goldenen Zeitalters* (= Publikationen des Bucerius Kunst Forums). München 2017, S. 10–17.

Nová/Opatrná 2014 Magdaléna Nová, Marie Opatrná (Hrsg.): *Cultural Transfer. Umělecká výměna mezi Itálií a střednií Evropou*. Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů, Univerzita Karlova v Praze 25.04.2014. Prag 2014.

Oberhuber 1958 Konrad Oberhuber: *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers*. Diss. masch., unpaginiert. Wien 1958.

Oberhuber 1970 Konrad Oberhuber: Anmerkungen zu Bartholomäus Sprange als Zeichner. In: *Umění* 3 (1970), S. 213–223.

Orenstein et al. 1993 Nadine Orenstein et al.: Print Publishing in the Netherlands 1580–1620. In: Ger Luijten et al. (Hrsg.): *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580–1620*. Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam. Amsterdam 1993, S. 167–200.

Oszczanowski 2002 Piotr Oszczanowski: Prague Goes to Wrocław. Two Notes on Artistic Contacts between the Capital of Silesia and Prague around 1600. In: *Studia Rudolphina* 2 (2002), S. 54–57.

Oszczanowski 2003 Piotr Oszczanowski: Wrocławskie epitafium Uthmannów – rzecz o „niderlandyzmie wyuczonym“ [Das breslauer Epitaph der Uthmann – Eine Fallstudie über den „gelehrten Niederlandismus“]. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 203–216.

Ovidius Naso 2017 Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Lateinisch-deutsch*. Hrsg. von Niklas Holzberg (= Sammlung Tusculum). Berlin, Boston 2017.

Panofsky 1960 Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. 2. Aufl. Berlin 1960.

Parthey 1863/1964 Gustav Parthey: *Deutscher Bildersaal. Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Ölbilder Verstorbener Maler*, 2 Bde. Berlin 1863/1864.

Passavant 1843 Johann David Passavant: *Verzeichniß des auf der Frankfurter Stadtbibliothek aufgestellten Prehnischen Gemäldecabinets*. Frankfurt am Main 1843.

Peltzer 1911/1912 Rudolf Arthur Peltzer: Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 30 (1911/1912), S. 59–182.

Penny 1992 Nicholas Penny: *Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum*, Bd. 2. Oxford 1992.

Pérez de Tudela 2000 Almudena Pérez de Tudela: Documenti inediti su Giulio Clovio al servizio della famiglia Farnese. In: *Aurea Parma* 84 (2000), S. 281–307.

Perger 1864 Anton Perger: Studien zur Geschichte der k.k. Gemäldegallerie im Belvedere zu Wien. In: *Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereins zu Wien* 7 (1864), S. 100–168.

Pešek 1992 Jiří Pešek: Porträts in den Bürgerhäusern des rudolfinischen Prags. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992, S. 244–245.

Petri 2013 Grischka Petri: Vive la reproduction! Das kreative Potention der Kopie. Rezention zu „Ariane Mensger (Hrsg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012“. In: *Kunstchronik* 66 (2013), H. 2, S. 75–81.

Petri 2014 Grischka Petri: Der Fall Dürer vs. Raimondi. Vasaris Erfindung. In: Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1). Petersberg 2014, S. 52–76.

Pfeifer-Helke 2011 Tobias Pfeifer-Helke: Stichnachzeichnungen. In: Thomas Ketelsen et al. (Hrsg.): *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die Niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie* (= Bestandskataloge des Kupferstich-Kabinetts). Köln 2011, S. 325–326.

Pigmann 1980 G. W. Pigmann: Versions of Imitation in the Renaissance. In: *Renaissance Quarterly* 3 (1980), H. 1, S. 1–32.

Piles 1699 Roger de Piles: *Abregé de la vie des peintres. Avec des reflexions sur leurs Ouvrage. Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes* (= Reprint 1969). Paris 1699.

Pilz 1962 Kurt Pilz: Hans Hoffmann. Ein Nürnberger Dürer-Nachahmer aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 51 (1962), S. 236–271.

Poisson 1963 Georges Poisson: A propos de l'exposition Ile de France-Brabant. In: *La Revue du Louvre* 1 (1963), S. 34–35.

Polleroß 2014 Friedrich Polleroß: Kaiser und Fürsten – Netzwerke der Kunst und Repräsentation im Heiligen Römischen Riech Deutscher Nation. In: Jochen Luckhardt (Hrsg.): *„… einer der größten Monarchen Europas“?! Neue Forschungen zu Herzog Anton Ulrich*. Petersberg 2014, S. 24–67.

Pons 2012 Rouven Pons: Rezension zu „Ariane Mensger (Hrsg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012“. In: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 160 (2012), S. 744–746.

Popham 1967 Arthur E. Popham: The Baiardo Inventory. In: Jeanne Courtauld (Hrsg.): *Studies in Renaissance & Baroque Art. Presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*. London 1967, S. 26–29.

Porras 2016 Stephanie Porras: Going Viral? Maerten de Vos's St. Michael the Archangel. In: Thijs Weststeijn et al. (Hrsg.): *Netherlandish Art in its Global Context* (= Nederlands kunsthistorisch jaarboek, Bd. 66). Leiden, Boston 2016, S. 54–78.

Preiss 1974 Pavel Preiss: Panoráma Manýrismu. Kapitoly o Umění Kultuře 16. Století. Prag 1974.

Probst/Bader 2011 Jörg Probst, Lena Bader (Hrsg.): *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung.* Berlin 2011.

Putzger et al. 2018 Antonia Putzger et al. (Hrsg.): *Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900.* Berlin, Boston 2018.

Quaeitzsch 2009 Christian Quaeitzsch: Kopien als Diplomatengeschenk. Rubens' erste Spanienreise. In: Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung.* Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009, S. 117–131.

Ragai 2015 Jehane Ragai: *The Scientist and the Forger. Insights into the Scientific Detection of Forgery in Paintings.* London 2015.

Reitz 2009 Evelyn Reitz: Emblem, Imprese und Allegorie. Wechselbeziehungen zwischen München und Prag am Beispiel Hans von Aachens. In: Beket Bukovinská (Hrsg.): *München – Prag um 1600* (= Studia Rudolphina, Sonderheft). Prag 2009, S. 103–116.

Reitz 2009 Evelyn Reitz: Bartholomäus Sprangers Selbstbildnis zwischen Herkunft und Fremde. In: *Studia Rudolphina* 9 (2009), S. 39-52.

Reitz 2013 Evelyn Reitz: Visual Allegory as a Mode of Translation. Depicting the Arts in Prague around 1600. In: Zuzanna Sarnecka (Hrsg.): *Artistic Translations Between Fourteenth and Sixteenth Centuries. International Seminar for Young Researchers.* Warschau 2013, S. 161–185.

Reitz: Ballast 2015 Evelyn Reitz: Transcultural Ballast. Netherlandish Tiles as Vehicles of Exchange. In: Karin Gludovatz et al. (Hrsg.): *The Itineraries of Art. Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia* (= Berliner Schriften zur Kunst). Paderborn 2015, S. 235–257.

Reitz: Discordia 2015 Evelyn Reitz: *Discordia concors. Kulturelle Differenzerfahrung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600* (= Ars et Scientia, Bd. 7). Berlin 2015.

Reitz: Rezension 2015 Evelyn Reitz: Bartolomäus Sprangers später Ruhm. Rezension zu „Sally Metzler: Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven/London 2014". In: *Kunstchronik* 68 (2015), H. 3, S. 134–140.

Reitz: Schmiede 2015 Evelyn Reitz: Die Schmiede des Vulkan als Spiegel des Selbst. Amalgamierung eines antiken Bildthemas durch Adriaen de Vries in Prag. In: Uwe Fleckner et al. (Hrsg.): *Der Künstler in der Fremde. Migration – Reise – Exil* (= Mnemosyne, Bd. 3). Berlin, Boston 2015, S. 27–45.

Renger 2006 Konrad Renger: *Lehrhafte Laster. Aufsätze zur Ikonographie der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts.* München 2006.

Rice 2009 Yael Rice: The Brush and the Burin. Mogul Encounters with European Engravings. In: Jaynie Anderson (Hrsg.): *Crossing Cultures. Conflict, Migration and Convergence. International Congress for the History of Art* (= CIHA, Bd. 32). Carlton, Victoria 2009, S. 305–310.

Rice 2017 Yeal Rice: Lines of Perception: European Prints and the Mugal *kitābkhāna*. In: Suzanne Kathleen Karr Schmidt, Edward H. Wouk (Hrsg.): *Prints in Translation, 1450–1750. Image Materiality Space* (= Visual culture in early modernity, Bd. 51). London, New York 2017, S. 203–223.

Richardson 1998 Jonathan Richardson: *Two Discourses*. Hrsg. von John Vladimir Price (= Aesthetics, Sources in the Eighteenth Century, Bd. 4). Nachdr. der Ausg. London 1725. Bristol 1998.

Ridolfi 1914 Carlo Ridolfi: *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illvstri pittori veneti e dello stato,* 2 Bde. Hrsg. von Detlev von Hadeln. Neubearb. der Ausg. Venedig 1648. Berlin 1914.

Riederer 2010 Josf Riederer: Graphische Vorlagen von Hinterglasmalerei. In: Konrad Vanja et al. (Hrsg.): *Arbeitskreis Bild, Druck, Papier. Tagungsband Nürnberg 2009. Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag* (= Arbeitskreis Bild Druck Papier, Bd. 14). Münster, München 2010, S. 123–149.

Ritz 1972 Gislind M. Ritz: *Hinterglasmalerei. Geschichte, Erscheinung, Technik*. München 1972.

Robert 2011 Jörg Robert: Aemulatio und ästhetischer Patriotismus. Dürer-Bilder zwischen Humanismus und Frühromantik. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011, S. 136–163.

Rollins 1975 Caroline Rollins: Acquisitions 1974. In: *Yale University Art Gallery Bulletin* 35 (1975), H. 3, S. 25–61.

Rosen: Fälschung 2003 Philipp von Rosen: Fälschung und Original. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 93–95.

Rosen: Interpikturalität 2003 Valeska von Rosen: Interpikturalität. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 161–164.

Rossacher 1981 Kurt Rossacher: Die Weisheit beugt sich den Fesseln der Liebe. Eine verschollene Allegorie des Prager Hofmalers Bartholomäus Spranger. In: *Alte und moderne Kunst* 26 (1981), H. 177, S. 1–6.

Rubinstein 1917 Stella Rubinstein: *Catalogue of a Collection of Paintings, etc. Presented by Mrs. Liberty E. Holfen to the Cleveland Museum of Art*. Cleveland [OH] 1917.

Rudolf 2002 Karl Rudolf: „Warum sollten Eure Majestät nicht für Sachen, die Ihr Vergnügen bereiten, pro Jahr einige Tausend Gulden ausgeben?“ Correggio und Parmigianino auf dem Weg nach Prag zur Zeit Philipps II. und Philipps III. von Spanien. In: *Studia Rudolphina* 2 (2002), S. 3–15.

Rudolph 2013 Harriet Rudolph: Fürstliche Gaben? Schenkakte als Elemente der politischen Kultur im Alten Reich. In: Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013, S. 79–102.

Sadkov 2001 Vadim Sadkov: *Niderlanndskij, Flamandskij i Gollandskij risunok, XVI–XVIII vekov, Bel'gijskij i Gollandskij risunok, XIX–XX vekov. Belgian and Netherlandish, Flemish and Dutch drawings of the XVI–XVIII Centuries* (= Gosudarstvennyĭ muzeĭ izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina). Moskau 2001.

Sadkov 2010 Vadim Sadkov: Netherlandish, Flemish and Dutch drawings of the XVI–XVIII centuries. Belgian and Dutch Drawings of the XIX–XX Centuries (= The Pushkin State Museum of Fine Arts). Amsterdam 2010.

Saß 2011 Maurice Saß: Ungleicher Wettkampf. Nationalkodierende und regionalpezifische Bewertungsmaßstäbe im transalpinen Kulturaustausch. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011, S. 75–133.

Schauerte 2006 Thomas Schauerte: Dürer und Spranger. Ein Autographenfund im Spiegel der europäischen Sammlungsgeschichte; mit einer Transkription der Amsterdamer Auktionsliste vom Februar 1638. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 93 (2006), S. 25–69.

Scheicher 1979 Elisabeth Scheicher: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger.* Wien 1979.

Schlosser 1908 Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* (= Monographien des Kunstgewerbes, NF Bd. 2). Leipzig 1908.

Schmale 2003 Wolfgang Schmale (Hrsg.): *Kulturtransfer* (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit, Bd. 2). Innsbruck, München [u. a.] 2003.

Schmale 2004 Wolfgang Schmale (Hrsg.): *Studien zur europäischen Identität im 17. Jahrhundert* (= Herausforderungen, Bd. 15). Bochum 2004.

Schmidt-Linsenhoff/Wettengl 1988 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Kurt Wettengl (Hrsg.): *Katalog zu der Abteilung Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt.* Frankfurt am Main 1988.

Schnackenburg 1970 Bernhard Schnackenburg: Beobachtungen zu einem neuen Bild von Bartholomäus Spranger. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 9 (1970), S. 143-160.

Schneemann 2015 Peter J. Schneemann (Hrsg.): *Paradigmen der Kunstbetrachtung. Aktuelle Positionen der Rezeptionsästhetik und Museumspädagogik* (= Kunstgeschichten der Gegenwart, Bd. 12). Bern 2015.

Schoch 2022 Rainer Schoch: Zum Begriff der »Dürer-Renaissance«. In: Yasmin Doosry (Hrsg.): *Hans Hoffmann – ein europäischer Künstler der Renaissance*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2022, S. 32–38.

Schoch et al. 2001 Rainer Schoch et al. (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk,* 3 Bde. München 2001.

Schütz 1994 Karl Schütz: Die Dürerrenaissance des späten 16. und 17. Jahrhunderts. In: Karl Schütz, Rotraud Bauer (Hrsg.): *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum*. Ausst.-Kat Kunsthistorisches Museum Wien. Mailand 1994, S. 55–57.

Schwarz 1990 Hans-Peter Schwarz: *Das Künstlerhaus* (= Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie). Braunschweig 1990.

Schwemmer 1949 Wilhelm Schwemmer: Aus der Geschichte der Kunstsammlung der Stadt Nürnberg. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 40 (1949), S. 97–206.

Ševčík 2016 Anja K. Ševčík: Kaiser, Kunst und Kalkül. Deutsche Künstler zwischen Prag und Wolfenbüttel. In: Werner Arnold et al. (Hrsg.): *Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg (1564–1613). Politiker und Gelehrter mit europäischem Profil. Beiträge des Internationalen Symposions Wolfenbüttel 6.–9.10.2013* (= Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Landesgeschichte, Bd. 49). Braunschweig 2016, S. 143–164.

Široká 1995 Eva Jana Široká: *Northern Artists in Italy ca. 1565–85. Hans Speckaert as Draughtsman and Teacher*. Diss. masch. Princeton [NJ] 1995.

Šošková Jandlová 2015 Martina Šošková Jandlová: *German and Austrian Paintings of the 17th Century* (= Národní Galerie Praha, Sbírka Starého Umění: Illustrated Summary Catalogues of the Collection of Old Masters, Bd. 2,3). Prag 2015.

Spode 1999 Hasso Spode: Was ist Mentalitätsgeschichte? Struktur und Entwicklung einer Forschungstradition. In: Heinz Hahn (Hrsg.): *Kulturunterschiede. Interdisziplinäre Konzepte zu kollektiven Identitäten und Mentalitäten* (= Beiträge zur sozialwissenschaftlichen Analyse interkultureller Beziehungen, Bd. 3). Frankfurt am Main 1999, S. 9–57.

Šroněk 1997 Michal Šroněk: *Pražští malíři: 1600–1656* [Prager Maler: 1600–1656]. *Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu – Biografický slovník* (= Fontes historiae artium, Bd. 1). Prag 1997.

Šroněk 2002 Michal Šroněk: Privileg Rudolfs II. von 1595 – nochmals und anders. In: *Studia Rudolphina* 2 (2002), S. 16–28.

Staffelbach 1951 Georg Staffelbach: *Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Luzern 1951.

Steinborn 2003 Bożena Steinborn: O pomocniczej roli rycin niderlandzkich. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 54–79.

Steinborn 2004 Bożena Steinborn: *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich*. Warschau 2004.

Sterling 1998 Charles Sterling: *Fifteenth- to Eighteenth-Century European Paintings. France Central Europe The Netherlands Spain and Great Britain* (= The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Bd. 2). New York 1998.

Stock 1998 Jan van der Stock: *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585* (= Studies in Prints and Printmaking, Bd. 2). Rotterdam 1998.

Strauss 1974 Walter L. Strauss: *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 7 Bde. New York, NY 1974/1977.

Strech 1996 Annette Strech: *Druckgraphik nach Bartholomäus Spranger (1546–1611). Kupferstiche 1573–1610*, 2 Bde. Mag. FU Berlin 1996.

Strech 1998 Annette Strech: Spranger inventor: Überlegungen zu Entstehung und Funktion von Stichen nach Sprangers Werken. In: Lubomír Konečný et al. (Hrsg.): *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4 .September, 1997*. Prag 1998, S. 201–210.

Strohmeyer 2003 Arno Strohmeyer: Kulturtransfer und Diplomatie. Die kaiserlichen Botschafter in Spanien im Zeitalter Philipp II. und das Werden der Habsburgermonarchie. In: Wolfgang Schmale (Hrsg.): *Kulturtransfer* (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit, Bd. 2). Innsbruck, München [u. a.] 2003, S. 205–230.

Stukenbrock 1997 Christiane Stukenbrock (Hrsg.): *Niederländische Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts* (= Landesmuseum Mainz). Mainz 1997.

Stüwe 1998 Rainer Stüwe: *Dürer in der Kopie. Die Gemälde und Graphiken der Nürnberger Dürer-Kopisten des 16. und 17. Jahrhunderts zwischen altdeutscher Manier und barockem Stil*. Diss. masch. Heidelberg 1998.

Tacke: Barock 1995 Andreas Tacke: Nürnberger Barockmalerei. Zu einem Stiefkind kunsthistorischer Forschung. In: John Roger Paas (Hrsg.): *Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1995, S. 62–77.

Tacke: GNM 1995 Andreas Tacke (Hrsg.): *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog* (= Kataloge des Germanischen Nationalmuseums). Mainz 1995.

Tacke 1997 Andreas Tacke: Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 51 (1997), S. 43–70.

Tacke 1998 Andreas Tacke: „Der Kunst-Feind Mars". Die Auswirkungen des Krieges auf Kunst und Künstler nach Sandrarts „Teutscher Academie". In: Klaus Bußmann, Heinz Schilling (Hrsg.): *1648 – Krieg und Frieden in Europa* (= Council of Europe exhibitions, Bd. 26). Ausst.-Kat., Osnabrück. Münster, München 1998, S. 245–252.

Tacke: Hauer 2001 Andreas Tacke: Johann Hauer, Nürnberger Flach- und Ätzmaler, Kunsthändler, Verleger und Dürerforscher des 17. Jahrhunderts. In: ders. (Hrsg.): *„Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürmberg". Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts* (= Eine Veröffentlichung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft). München, Berlin 2001, S. 11–141.

Tacke: Mahler 2001 Andreas Tacke (Hrsg.): *„Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürmberg". Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts* (= Eine Veröffentlichung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft). München, Berlin 2001.

Tacke u. a. 2017 Andreas Tacke et al. (Hrsg.): *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne* (= artifex). Petersberg 2017.

Theuerkauff 1965 Christian Theuerkauff: Der Elfenbeinbildhauer Adam Lenckhardt. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 10 (1965), S. 27–70.

Thimann 2005 Michael Thimann: *Jean Jacques Boissard, Ovids Metamorphosen 1556. Hrsg. von Jean Jacques Boissard* (= Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa / Beiheft, Bd. 5). Berlin 2005.

Tietze/Tietze-Conrat 1928 Hans Tietze, Erika Tietze-Conrat: *Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505* (= Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, Bd. 1). Augsburg 1928.

Tieze 2012 Agnes Tieze: Meisterlich kopieren – Kopieren nach dem Meister. Zur Kopienreproduktion in der flämischen Barockmalerei. In: Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012, S. 46–53.

Tongiorgi Tomasi 1992 Lucia Tongiorgi Tomasi: Daniel Froeschl before Prague. His Artistic Activity in Tuscany at the Medici Court. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992, S. 289–298.

Tramelli 2017 Barbara Tramelli: *Giovanni Paolo Lomazzo's "Trattato dell'arte della pittura". Color, Perspective and Anatomy* (= Nuncius series, volume 1). Leiden, Boston 2017.

Trnek 1989 Renate Trnek: *Illustriertes Bestandsverzeichnis. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien*. Wien 1989.

Trnek 2001 Helmut Trnek: Daniel Fröschl – „kaiserlicher miniatormahler und antiquarius". Überlegungen zur geistigen Urheberschaft von Konzept und Gliederung des Inventars der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. von 1607–1611. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 3 (2001), S. 220–231.

Tschetschik 2014 Ksenija Tschetschik: Monogramme Albrecht Dürers auf den Zeichnungen des Nürnberger Künstlers Hans Hoffmann: Fälschung oder Täuschung. In: Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1). Petersberg 2014, S. 41–51.

Turner 2018 Simon Turner: Drawings Imitating Prints: Pierre van Schuppen. In: *Print Quarterly* 35 (2018), H. 3, S. 259–269.

Tylicki 2001 Jacek Tylicki: Manierismusrezeption in Malerei und Zeichnung in Breslau und einiger preußischer Städte. In: Andrea Langer, Georg Michels (Hrsg.): *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert: Prag, Krakau, Danzig, Wien* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 12). Stuttgart 2001, S. 187–227.

Ullrich 2009 Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 78). Berlin 2009.

Unsinn 2018 Christine Unsinn: Eine exakte Teilkopie von Joos van Cleve. Zur Funktion von Kopien im frühen 16. Jahrhundert. In: *kunsttexte.de* 1 (Original – Kopie – Fälschung) (2018), S. 1–10, unter: https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/19757 [Stand: 01.08.2022].

Vácha 2010 Štěpán Vácha: Noch eine Büßende Maria Magdalena von Joseph Heintz d.Ä. In: *Studia Rudolphina* 10 (2010), S. 178–195.

Vácha 2012 Štěpán Vácha: Der Hauptaltar für den Veitsdom: Eine kaiserliche Kunststiftung im Sakralbereich. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 179–188.

Vácha 2013 Štěpán Vácha: Léta 1598, 1599, 1607: K datování tří děl rudolfínských mistrů [1598, 1599, 1607: Bezüglich der Datierungen von drei Werken Rudolfinischer Meister]. In: Lubomír Konečný, Lubomír Slavíček (Hrsg.): *Libellus amicorum. Festschrift für Beket Bukovinská*. Prag 2013, S. 156–173.

Vácha 2014 Štěpán Vácha: The School of Prague or Old German Masters. Rudolfine Painting in the Literary and Visual Discourse of the 17th and 18th Centuries. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 77 (2014), H. 3, S. 361–384.

Vasari: Parmigianino 2004 Giorgio Vasari: *Das Leben des Parmigianino.* Hrsg. von Matteo Burioni (= Edition Giorgio Vasari). Berlin 2004.

Vasari: Pontormo 2004 Giorgio Vasari: *Das Leben des Pontormo.* Hrsg. von Katja Burzer (= Edition Giorgio Vasari). Berlin 2004.

Vasari 2005 Giorgio Vasari: *Das Leben des Andrea del Sarto.* Hrsg. von Sabine Feser u. Victoria Lorini (= Edition Giorgio Vasari). Berlin 2005.

Vasari 2006 Giorgio Vasari: *Die Leben der ausgezeichneten Gemmenschneider, Glas- und Miniaturmaler Valerio Belli, Guillaume de Marcillat und Giulio Clovio*. Hrsg. von Anja Zeller (= Edition Giorgio Vasari). Berlin 2006.

Verzeichnis Köln 1965 Otto H. Förster, Gert von der Osten (Hrsg.): *Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln: Verzeichnis der Gemälde.* Neudruck der Aufl. von 1959. Köln 1965.

Victoria & Albert Museum 1908 Victoria & Albert Museum: *List of Works of Art Acquired by the Victoria and Albert Museum, During the Year 1908*. London 1908.

Viroli 1980 Giordano Viroli: *La Pinacoteca Civica di Forlì.* Forlì 1980.

Vogt 2008 Christine Vogt: *Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471–1528). Zum Phänomen der graphischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen* (= Aachener Bibliothek, Bd. 6). München, Berlin 2008.

Voltelini 1892 Hans von Voltelini: Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien (Teil 2). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 13 (1892), S. XXVI–CLXXIV.

Voltelini 1894 Hans von Voltelini: Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien (Teil 3). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15 (1894). S. XLIX–CLXXIX

Voltelini 1898 Hans von Voltelini: Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien (Teil 6). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 19 (1898), S. I–CXVI.

Wagner 2014 Berit Wagner: *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Mit Überlegungen zum Kulturtransfer* (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 122). Petersberg 2014.

Wald 2002 Robert Wald: Parmigianino's *Cupid Carving his Bow*. History, Examination, Restoration. In: Lucia Fornari Schianchi (Hrsg.): *Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del convegno internazionale di studi Parma 13–15 giugno 2002* (= Biblioteca d'arte, Bd. 3). Mailand 2002, S. 165–181.

Warners 1956/1957 J.D.P. Warners: Translatio – imitatio – aemulatio. In: *De nieuwe taalgids* 49 (1956), S. 289–295, 50 (1957), S. 82.

Warnke 1996 Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers.* 2., überarb. Aufl. Köln 1996.

Weihrauch 1938 Hans B. Weihrauch: Rötel- und Kreidezeichnungen Barth. Sprangers. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 1937/38,12 (1938), S. VI–IX.

Weilandt 2007 Gerhard Weilandt: *Die Sebalduskirche in Nürnberg* (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 47). Petersberg 2007.

Weissert 2014 Caecilie Weissert: Bewundern und Betrügen. Original, Reproduktion, Kopie und Fälschung in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert. In: Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1). Petersberg 2014, S. 98–108.

Westermann 1998 Ekkehard Westermann: Copper Production, Trade and Use in Europe from the End of the Fifteenth Century to the End of the Eighteenth Century. In: Michael K. Komanecky et al. (Hrsg.): *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575–1775.* Ausst.-Kat. Phoenix Art Museum, Phoenix [AZ] u. a. New York 1998, S. 117–130.

Widerkehr 1997 Léna Widerkehr: *Jacob Matham (1571–1631) graveur-éditeur à Haarlem. Un maître du burin et son oeuvre dessiné*. Diss. masch. Straßburg 1997.

Wisłocki 2003 Marcin Wisłocki: Epitafia w vilmnitz i Semlow jako przykłady recepcji niderlandyzmu w rzeźbie pomorskiej około 1600 roku [Die Epitaphe in Vilmnitz und Semlow als Beispiele einer Rezeption von niederländischen Einflüssen in der pommerschen Skulptur um 1600]. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 291–303.

Wood 2008 Christopher S. Wood: *Forgery. Replica. Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*. Chicago, London 2008.

Zeller 2010 Bernhard Zeller (Hrsg.): *Die Babenberger und das Stift Heiligenkreuz im Wienerwald.* Heiligenkreuz im Wienerwald 2010.

Zeri 1957 Federico Zeri: *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Turin 1957.

Zimmer 1967 Jürgen Zimmer: *Joseph Heintz der Ältere als Maler*. Diss. Heidelberg 1967.

Zimmer 1970 Jürgen Zimmer: Zum Stil in der Rudolfinischen Kunst. In: *Umění* 18 (1970), S. 110–120.

Zimmer 1971 Jürgen Zimmer: *Joseph Heintz der Ältere als Maler.* Weißenhorn 1971.

Zimmer 1984 Jürgen Zimmer: Christoph Gertner, Hofmaler in Wolfenbüttel. Eine neu entdeckte Danaë und ein vorläufiges Werkverzeichnis. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 23 (1984), S. 117–138.

Zimmer 1988 Jürgen Zimmer: *Joseph Heintz der Ältere, Zeichnungen und Dokumente*. München, Berlin 1988.

Zimmer 2000 Jürgen Zimmer: Praga caput regni. Kulturaustausch zur Zeit Rudolfs II. In: Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000, S. 283–297.

Zimmer 2003 Jürgen Zimmer: War die rudolfinische Bildkunst „modern"? In: *Studia Rudolphina* 3 (2003), S. 3–18.

Zimmer 2008 Jürgen Zimmer: Eine Maria Magdalena – zwei Gemälde. In: *Studia Rudolphina* 8 (2008), S. 58–65.

Zimmer 2009 Jürgen Zimmer: München und Prag um 1600: Soziokulturelle Aspekte der Hofkunst im Vergleich. In: Beket Bukovinská (Hrsg.): *München – Prag um 1600* (= Studia Rudolphina, Sonderheft). Prag 2009, S. 17–57.

Zimmer 2011 Jürgen Zimmer: „Maria Magdalena mit dem Engelchen" von Joseph Heintz d. Ä. und die Konfessionalisierung. Eine Revision. In: *Studia Rudolphina* 11 (2011), S. 77–88.

Zimmer 2012 Jürgen Zimmer: Hans von Aachens Werkstatt. Freunde, Schüler, Lehrlinge, Stipendiaten, Gesellen, Gehilfen? In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 189–196.

Zimmer: Sammlungen 2013 Jürgen Zimmer: Nicht aus den Sammlungen Rudolfs II.: Was der Kaiser wünschte und nicht bekam. In: *Studia Rudolphina* 12/13 (2013), S. 7–31.

Zimmer: Warenwelt 2013 Jürgen Zimmer: Der Kaiser und die Warenwelt. Privilegien Rudolfs II. für Handwerk, Handel und Erfindungen. In: Lubomír Konečný, Lubomír Slavíček (Hrsg.): *Libellus amicorum. Festschrift für Beket Bukovinská*. Prag 2013, S. 56–71.

Zimmermann 1888 Heinrich Zimmermann: Urkunden, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses (Fortsetzung). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 7 (1888), S. XV–LXXXIV.

Zimmermann 1905 Heinrich Zimmermann: Das Inventar des Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dez. 1621 nach den Akten des K.K. Reichsfinanzarchivs in Wien. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 25 (1905), T. 2, S. XIII–LXXV.

Zimmermann/Kreyczi 1885 Heinrich Zimmermann, Franz Kreyczi: Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Reichs-Finanz-Archiv (Teil 1). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 3 (1885), S. I–CLXXI.

Zorach/Rodini 2005 Rebecca Zorach, Elizabeth Rodini: On Imitation and Invention. An Introduction to the Reproductive Print. In: Rebecca Zorach (Hrsg.): *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500–1800*. Chicago 2005, S. 1–29.

Personenregister

Die Personen wurden mit den jeweiligem Datensatz der Gemeinsamen Normdatei (GND) verknüpft. Dies soll den Benutzerinnen und Benutzern bei der weiteren Recherche helfen. Wenn keine GND-Instanz bis zum Redaktionsschluss dieser Publikation bestanden hat, wurde die betreffende Person mit einem alternativen Normdatensatz oder gar nicht verlinkt.

Bildnachweis

Es handelt sich bei allen abgebildeten Werken um gemeinfreie Kunstwerke, deren Reproduktionsfotografien ebenfalls gemeinfrei sind. Da es sich hier um ein selbstständiges wissenschaftliches Werk handelt, wurde auf das Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetzt) § 51 Zitate zurückgegriffen. Insofern eine Institution eindeutige Hinweise bezüglich der Lizenzen formuliert hat, wurden diese mit den entsprechenden Verweisen angegeben.

Abbildungen

Textteil

Abb. 1	🅮 Public Domain, Minneapolis Insitute of Art
Abb. 2, 4, 14, 15, 16, 24, 44, 46, 52, 56, 74	🅮 Public Domain, Rijksmuseum, Amsterdam
Abb. 3, 31, 69, 73, 79	OA 🅮 Public Domain, The Metropolitan Museum of Art
Abb. 5, 34	No Copyright – United States, Getty Collection
Abb. 6	© Sotheby's
Abb. 7, 8, 9, 17, 25, 27, 33, 39, 43, 45, 58, 64, 67, 81	© KHM-Museumsverband
Abb. 10	Ausst.-Kat. Innsbruck/Wien 1992, S. 189, Nr. 3
Abb. 11, 41, 60, 72	eigene Aufnahme
Abb. 12, 30, 55	CC BY-NC-SA, europeana
Abb. 13	© Block Museum
Abb. 18	Ausst.-Kat. Augsburg 2015, S. 8, Abb. 1
Abb. 19, 21	🅮 Public Domain, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders
Abb. 20	Licensed by the Ministereo dei beni e delle attività culturali e del turismo – Musei Reali Torino
Abb. 22	© Bibliotheca Ambrosiana
Abb. 23	© The Trustees of the British Museum
Abb. 26, 28, 53, 54, 77	🅮 Public Domain, wikimedia commons
Abb. 29	© Koller Auktionen
Abb. 32	Freier Zugang – Rechte vorbehalten, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Abb. 35, 40	🅮 Public Domain, Albertina Wien
Abb. 36, 75, 76	Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 135, 231, 232
Abb. 37	Ausst.-Kat. Prag 2014, S. 24
Abb. 38	🅮 Public Domain, RKD
Abb. 47, 50	Dümpelmann 2018, S. 75, Abb. 3, 4

Abb. 48	Göttler 2019, Abb. 1, 3
Abb. 61	Aukt.-Kat. Lempertz 1939, Lot 66
Abb. 62	Ausst.-Kat. Aachen/Prag/Wien 2010, S. 261
Abb. 63	Foto: Štěpán Vácha
Abb. 65	Public Domain, Google Arts & Culture
Abb. 66	Trnek 1989
Abb. 68	Ketelsen et al. 2011, S. 323
Abb. 70	CC BY-SA 4.0, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München
Abb. 78	© Victoria and Albert Museum, London
Abb. 80	Beaujean et al. 2010

Katalog

A 1, A 19, G 1, H 1	© KHM-Museumsverband
A 2, A 3, B 2, B 2b, C 1, C 1a, C 1c, C 1d, C 1e, D 1,E 1, E 7, F 1a, G 2, G 2h, H 2, I 1	Public Domain, Rijksmuseum, Amsterdam
A 4	Zimmer 1971, Nr. A 16.0.2.1., S. 95, Abb. 42
A 5	© Courtesy of the Gallerie Nazionali di Arte Antica, MIC
A 7, I 4	© Karl & Faber Kunstauktionen
A 8, A 18	Zimmer 1971, Nr. A 16.0.2.4., Abb. 45, 44
A 9	© Germanisches Nationalmuseum, Foto: Georg Janßen
A 10	© Szépművészeti Múzeum
A 11, B 18	© Neumeister
A 12	Ausst.-Kat. München 1963, Nr. 33
A 13	Mühlen 2004, Nr. 105, S. 209–210
A 14, B 6, B 9, G 8	© Christie‘s
A 17	© Auktion Farsettiarte
B 1	© Muzeul Naţional de Artă al României
B 3	Public Domain, William College Museum of Art
B 4	Public Domain, ©Historisches Museum Frankfurt, Foto: Horst Ziegenfusz
B 5, E 2, E 3, F 13, G 28	eigene Aufnahme
B 7, C 9	eigene Aufnahme, Wallraf-Richartz-Museum, Bildakte der Inv.-Nr. 866
B 8	© Porro & C.
B 10	© Auktion Nagel
B 11, B 13, E 4	© Hampel Fine Art Auctions
B 12, C 4, C 8, D 3, D 8, D 9, E 8, F 4, F 5, F 7, G 9, G 11, G 12, H 2a, I 5, I 6	eigene Aufnahme, RKD-Archiv, Box 800 Bartholomäus Spranger I.

B 14	© Königliches Schloss Wawel
B 15	🅮 Public Domain, Universitätsbibliothek Erlangen
B 16	Haus zum Dolder, Sammlung Dr. Edmund Müller, Beromünster
B 17	🅮 Public Domain, Augustinermuseum, Freiburg
C 2	© Servizio Cultura e Musei del Comune di Forlì
C 3	Angulo Iñiguez/Perez Sanchez 1969, 337, Nr. 3, Taf. 278
C 5, C 13	© Rheinisches Bildarchiv, für die Reproduktion: Sabrina Walz, rba_d040693; rba_mf067139
C 6	Aukt.-Kat. Cassirer 1919, Nr. 45, S. 15, Abb. 13
C 7	Aukt.-Kat. Phillips London 1988, S. 56, Lot. 154
C 14	Sadkov 2010, Nr. 374, S. 237–238
C 15, E 6	🅮 Public Domain, Albertina Wien
D 1a	© Achenbach Foundation for Graphic Arts
D 1b, D 2, G 24	© The Trustees of the British Museum
D 4	© Palais Fesch, Musée des Beaux Arts
D 5	© South Bohemian Gallery
D 6	© GDKE - Landesmuseum Mainz, Foto: Ursula Rudischer
D 7	© Diocesi di Saluzzo
D 10	© Philips Auctioneers
D 11	© Auction Eve
E 10	© Probstei- und Hauptpfarre Maria Himmelfahrt, Wiener Neustadt
F 1, G 21, G 22	🅮 Public Domain, The Metropolitan Museum of Art
F 2	© Graphische Sammlung München
F 6	CC BY-NC-ND 2.0, Ville de Grenoble/Musée de Grenoble – J. L. Lacroix
F8	Habich 1969, S. 131, Abb. 41 c
F 9	🅮 Public Domain
F 10	© Arkansas Art Center
F 11	© Koller International Auctions
F 12, G 17, H 2b	© Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank
F 14	🅮 Public Domain, National Gallery of Art
G 2e	© Fondazione Accademia Carrara, Bergamo
G 2g	© President and Fellows of Harvard College
G 3	© Schloss Bückeburg
G 4	© Fondazione Accademia Carrara, Bergamo
G 5, G 7	© Sotheby's
G 6	🅮 Public Domain, Cleveland Museum of Art
G 10	© Porro & C.
G 13, G 16	🅮 Public Domain, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
G 15	© Victoria and Albert Museum, London
G 18	🅮 Public Domain, wikimedia commons
G 19	© President and Fellows of Harvard College
G 20	© 2022 Auktionshaus Lempertz

G 23	© Swann Auction Galleries
G 26	© The Museum of Decorative Arts in Prague
H 1a	eigene Aufnahme, Foto: Sven Weiler
H 1b	© 2022 Auktionshaus im Kinsky GmbH
I 2	© Germanisches Nationalmuseum, Foto: Georg Janßen
I 3	© Kunsthandlung Ernst
I 7	CC BY-SA 4.0, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München
I 8	🄍 Public Domain, Yale University Art Gallery
I 9	© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Martine Beck-Coppola

Im Zentrum der Arbeit steht die Rezeption der rudolfinischen Malerei, vorrangig Bartholomäus Sprangers (1546–1611). Mit Hilfe einer neuen, von Warburgs Bildreihen inspirierten Methode werden anonyme Kopien zu neuen Quellen. Geprägt durch die Ästhetik um 1600, allem voran durch das *Aemulatio*-Prinzip als ein der Kunst eigenes agonales Konzept, dürfen diese Kunstobjekte keinesfalls als bloße Vervielfältigungen geringschätzt werden. Kopien mit Gattungstransfer sind als kreative, teils fantasievolle Übersetzungsleistungen zu verstehen. Schätzt man die Kopien als originäre Objekte mit eigenen Überlieferungsgeschichten, werden sie zu Belegen für eine frühneuzeitliche Kultur des innovativen Kopierens.